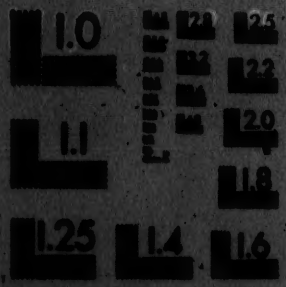
IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (MT-3)



The copy filmed here has been reproduced thanks to the generosity of:

Metropolitan Toronto Library
Canadian History Department

The images appearing here are the best quality possible considering the condition and legibility of the original copy and in keeping with the filming contract specifications.

Original copies in printed paper covers are filmed beginning with the front cover and ending on the last page with a printed or illustrated impression, or the back cover when appropriate. All other original copies are filmed beginning on the first page with a printed or illustrated impression, and ending on the last page with a printed or illustrated impression.

The last recorded frame on each microfiche shall contain the symbol → (meaning "CONTINUED"), or the symbol ▽ (meaning "END"), whichever applies.

Maps, plates, charts, etc., may be filmed at different reduction ratios. Those too large to be entirely included in one exposure are filmed beginning in the upper left hand corner, left to right and top to bottom, as many frames as required. The following diagrams illustrate the method:

L'exemplaire filmé fut reproduit grâce à la générosité de:

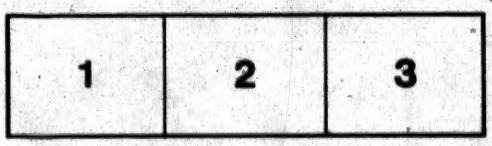
Metropolitan Toronto Library
Canadian History Department

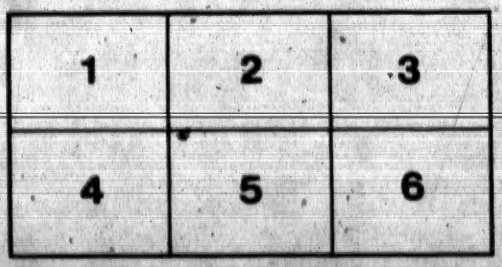
Les images suivantes ont été reproduites avec le plus grand soin, compte tenu de la condition et de la netteté de l'exemplaire filmé, et en conformité avec les conditions du contrat de filmage.

Les exemplaires originaux dont la couverture en papier est imprimée sont filmés en commençant par le premier plat et en terminant soit par la dernière page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration, soit par le second plat, selon le cas. Tous les autres exemplaires originaux sont filmés en commençant par la première page qui comporte une empreinte d'impression ou d'illustration et en terminant par la dernière page qui comporte une telle empreinte.

Un des symboles suivants apparaîtra sur la dernière image de chaque microfiche, selon le cas: le symbole → signifie "A SUIVRE", le symbole ▽ signifie "FIN".

Les cartes, planches, tableaux, etc., peuvent être filmés à des taux de réduction différents. Lorsque le document est trop grand pour être reproduit en un seul cliché, il est filmé à partir de l'angle supérieur gauche, de gauche à droite, et de haut en bas, en prenant le nombre d'images nécessaire. Les diagrammes suivants illustrent la méthode.





32X

1957/1

TRAITÉ ÉLÉMENTAIRE

DE

MUSIQUE VOCALE.

PAR

T. F. MOLT.

A QUEBEC :
DE L'IMPRIMERIE DE STANISLAS DRAPEAU.
1845.

J40334
AUGUST 3, 1954

22044

Rare
784.07
M.

CHAPITRE I.

NOTES.

§ 1.—Les sons de la musique sont représentés par les *notes*, et désignés par les syllabes DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

§ 2.—Les cinq lignes sur lesquelles et entre lesquelles les notes sont placées s'appellent *portée*.

§ 3.—On compte les degrés de la portée en montant. La ligne la plus basse est considérée comme la première, celle qui est immédiatement au-dessus comme la seconde, etc:—On compte aussi de la même manière les espaces qui sont entre les lignes : le plus bas est le premier, le second est celui qui s'en rapproche le plus.

L'exemple suivant pourra faire comprendre la position des différentes notes :

§ 4.—A tous ces degrés on peut encore en joindre deux autres, en plaçant une note immédiatement au-dessus de la portée, et une immédiatement au-dessous :

§ 5.—Afin d'obtenir un nombre additionnel de degrés, on ajoute à la portée de petites lignes appelées *supplémentaires*.

§ 6.—La ligne supplémentaire la plus proche de la portée est la première, celle qui suit immédiatement est la seconde, etc.

CHAPITRE II.

NOMS DES NOTES.

§ 7.—Les noms des notes, par rapport aux degrés de la portée, sont déterminés par des signes appelés *clefs*, placés au commencement de chaque portée.

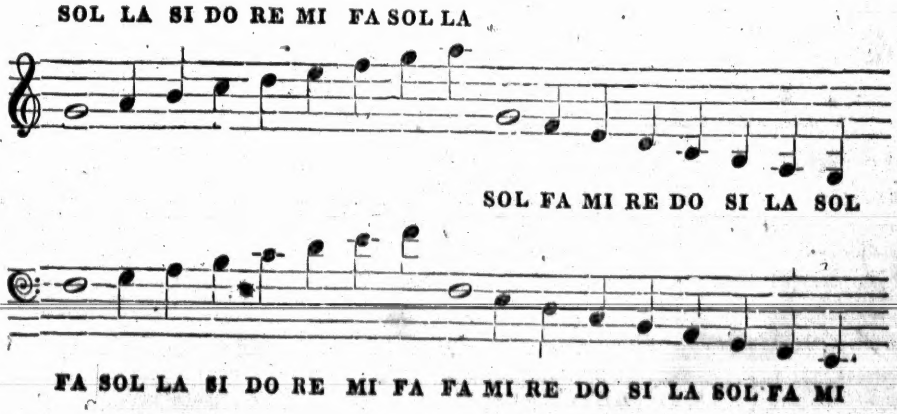
§ 8.—On ne se sert ordinairement que de deux clefs, la clef de FA, autrement dite clef de *Basse*, et la clef de SOL, encore appelée clef de *Dessus*.

§ 9.—La clef de Basse ainsi figurée et placée donne le nom de FA à toutes les notes qui sont sur la quatrième ligne. La clef de SOL donne le nom de SOL à toutes les notes qui sont sur la seconde ligne.

FA.

SOL.

§ 10.—Les noms de ces deux notes ainsi déterminés, les autres degrés de la portée reçoivent leurs noms selon l'ordre des syllabes DO, RE, MI, etc., soit en montant, soit en descendant, ainsi que l'indique l'exemple suivant :



CHAPITRE III.

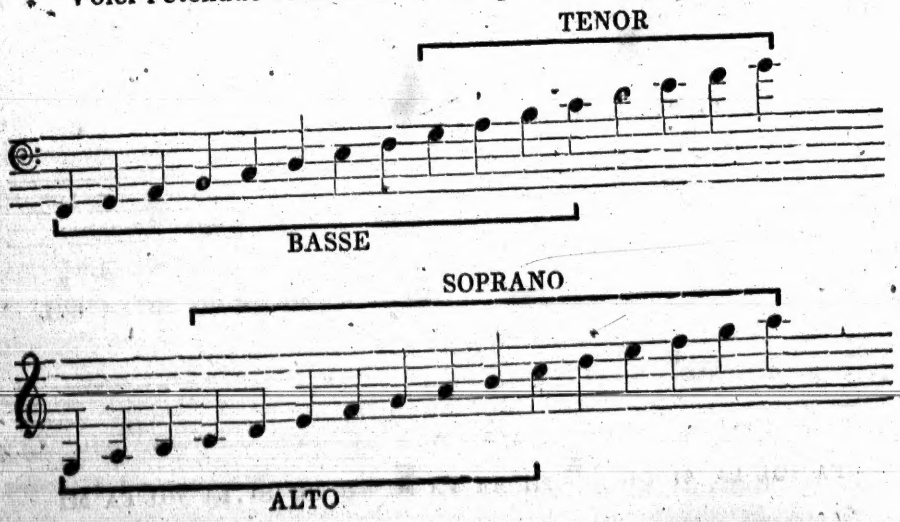
DE LA VOIX EN GENERAL

§ 11.—On distingue en général deux espèces de voix, savoir la voix *masculine* et la voix *féminine*. La première est celle des hommes faits, la seconde est celle des femmes et des enfans avant que la voix de ces derniers ait mué.

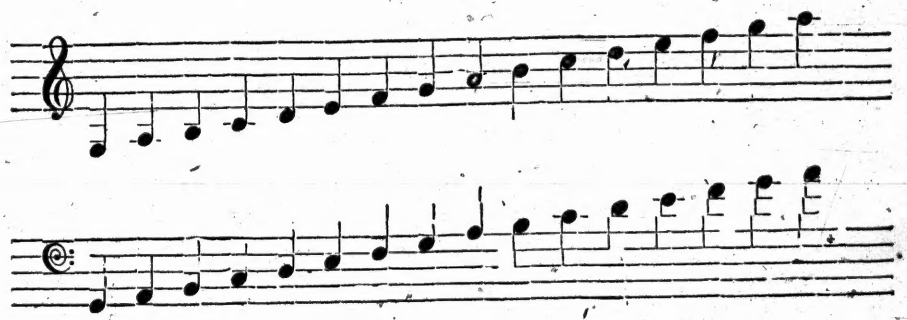
§ 12.—Les voix masculines les plus aigues sont les *voix de Tenor*, et les plus graves, les *voix de Basse*.

§ 13.—Les voix féminines les plus aigues sont les *voix de Soprano*, les plus graves les *voix d'Alto*.

Voici l'étendue ordinaire de ces quatre différentes voix :



§ 14.—On se sert ordinairement de la clef de SOL pour noter la partie de Tenor, mais quelquefois aussi de celle de la Basse ; dans ce cas, les notes de chacune de ces clefs sont dans les rapports suivans:



CHAPITRE IV.

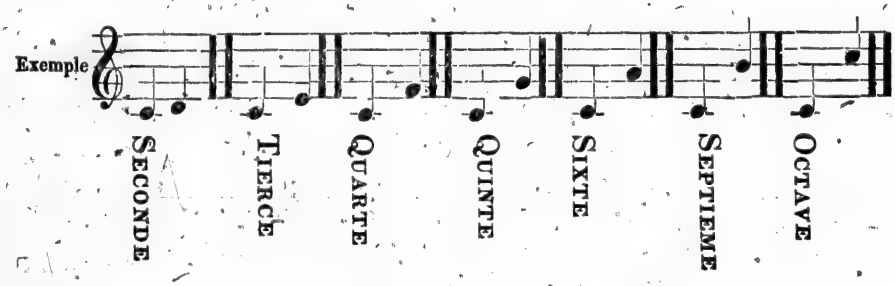
DE L'ECHELLE ET DES INTERVALLES.

§ 15.—Huit notes, sur huit degrés consécutifs quelconques de la portée, constituent l'*Echelle.*

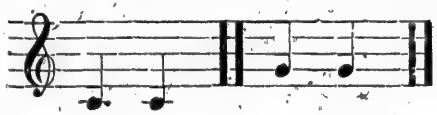
§ 16.—La note la plus basse de l'échelle est appelée *tonique*, et les autres notes, suivant leur rapport avec la tonique, sont comptées comme la seconde, la troisième, etc :—La huitième note de l'échelle est la répétition de la tonique, mais à une octave supérieure.

§ 17.—On appelle *intervalle* la distance qu'il y a entre deux notes, relativement au nombre de degrés de la portée. Une dis-

tance de deux degrés consécutifs forme un intervalle d'une *seconde*, une distance de trois degrés une *tierce*, etc. :



§ 18.—On dit que deux notes forment un unisson ou un intervalle nul, si elles sont placées sur un même degré de la portée.



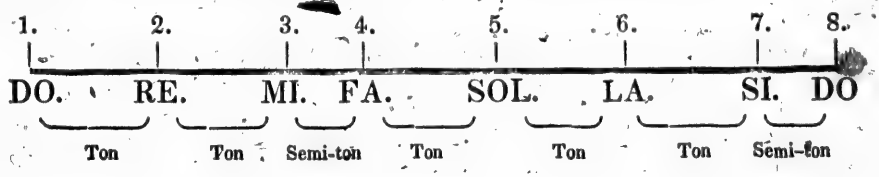
§ 19.—Puisque la distance entre deux degrés cousécutifs de l'échelle constitue un intervalle d'une seconde, nous pouvons donc dire que l'échelle est formée de sept secondes; dans l'échelle de DO par exemple, il y a une seconde de DO à RE, une autre de RE à MI, et ainsi de suite.

§ 20.—De ces sept secondes, cinq sont *majeures* (c'est-à-dire, plus grandes,) et deux *mineures*, (ou plus petites.)

Les secondes mineures se trouvent entre le troisième et le quatrième degré de l'échelle, et entre le septième et le huitième; toutes les autres secondes sont majeures.

§ 21.—Les secondes majeures sont appelées *tons entiers*, et les secondes mineures *semi-tons*.

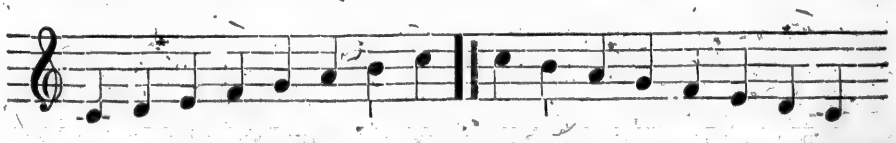
La figure suivante rend sensible aux yeux la division de l'échelle en tons et en semi-tons.



CHAPITRE V.

PRATIQUE DE L'ECHELLE,

§ 22.—Aucune règle ne peut indiquer la manière de former les sons de l'échelle. Le seul moyen qu'il y ait de les apprendre est d'écouter attentivement un musicien qui les chante, puis de l'imiter patiemment et assidûment, jusqu'à ce qu'on puisse les exécuter avec exactitude et facilité, en montant et en descendant.



Dans les premiers essais du chant de l'échelle, chaque note doit être soutenue durant quatre à six secondes. Ce n'est qu'à mesure que l'élève acquiert de la précision dans la voix qu'il peut, graduellement, diminuer la longueur des sons, mais toujours en les

prolongeant assez pour qu'il s'accoutume à chanter d'une voix soutenue.

§ 23.—Dans la pratique de l'échelle, on doit donner la plus grande attention aux règles suivantes :

1. On aspirera l'air avec la plus grande vitesse et assez copieusement pour gonfler les poumons.

2. L'air étant ainsi aspiré, on le laissera échapper lentement, graduellement et aussi tranquillement que possible. L'émission de l'air ne saurait être ménagée avec trop d'économie.

3. On évitera soigneusement les sons gutturaux et les nasals.

4. Il faut éviter en chantant de préparer les sons par des lettres ou des syllabes supplémentaires qui défigurent le chant aussi bien que la prononciation, telle que n'DO, n'RE.

5. Celui qui chante doit se tenir debout, droit, sans effort et sans roideur, avoir la tête levée, sans l'incliner en avant ou en arrière.

6. La bouche prendra à peu près la forme agréable qu'elle a dans le sourire.—Elle sera assez ouverte pour pouvoir former toutes les voyelles.—Cette position de la bouche contribuera beaucoup à rendre distinctement toutes les articulations et à donner à la voix de la rondeur et de la richesse.

7. C'est pendant que l'air s'aspire que la bouche prendra sa position pour la syllabe qu'elle va faire entendre, position qui ne doit plus être changée dans toute la durée de cette syllabe.

8. La langue doit être couchée au fond de la bouche, sans être pressée contre les dents.

9. Il faut éviter toute expression désagréable de la bouche et en général toute contorsion de visage. Il est utile en certains cas de s'exercer devant un miroir.

10. On ne forcera jamais sa voix pour lui faire atteindre des notes qui dépassent sa portée. Rien ne contribue plus à gâter une voix que les efforts qui tendent à la pousser hors de ses limites naturelles.

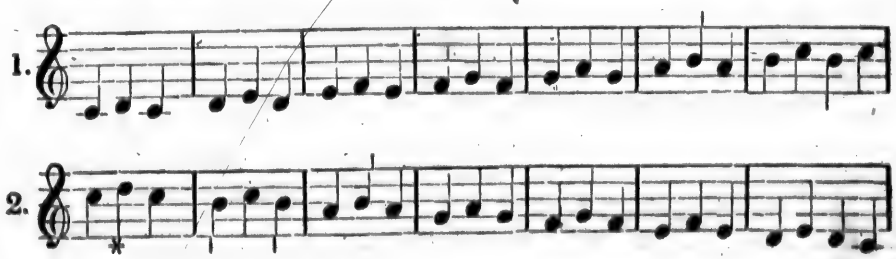
11. On ne doit pas non plus, dès le commencement, s'efforcer de prolonger trop long-temps les notes. Le temps et la pratique en faciliteront successivement les moyens.

12. De tous les exercices, celui de l'échelle est le plus important et le plus nécessaire, puisqu'il sert à former, à développer et à renforcer la voix et à diriger l'oreille.

EXERCICES SUR LES DIFFERENS INTERVALLES DE L'ECHELLE.

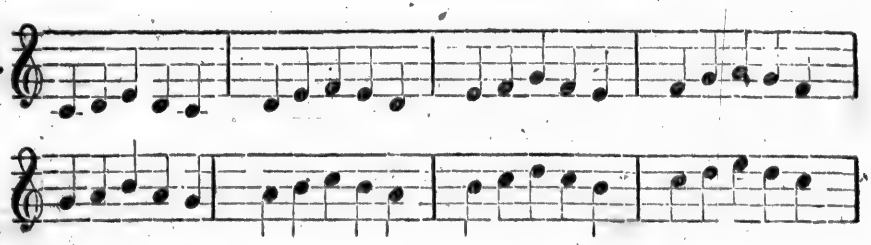
Degrés conjoints.

Dans les 26 exercices suivans chaque note peut prendre la longueur d'une seconde à peu près.

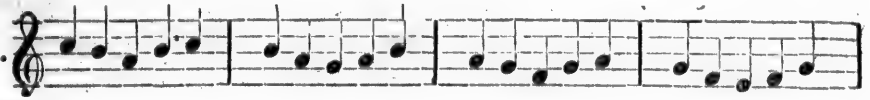


* On remarquera ici que le RE qui se trouve sur la quatrième ligne, n'est pas une note étrangère à l'échelle, mais seulement une réplique de la seconde. C'est sous ce rapport qu'il faut considérer toutes les notes qui dépassent l'octave ; ainsi MI sur le quatrième espace, est une réplique de la tierce, SI au dessous de la première ligne supplémentaire est une réplique de la septième, etc.

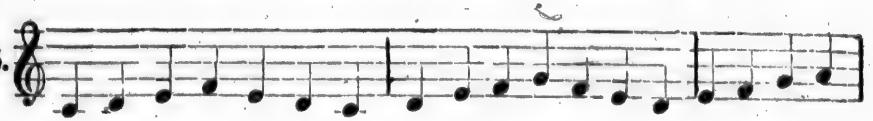
3.

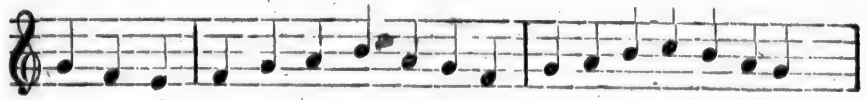


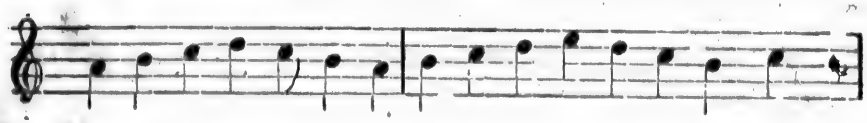
4.



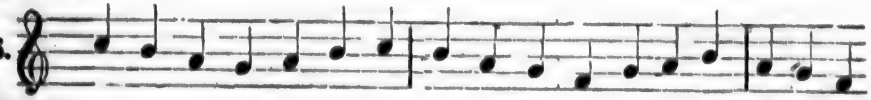
5.

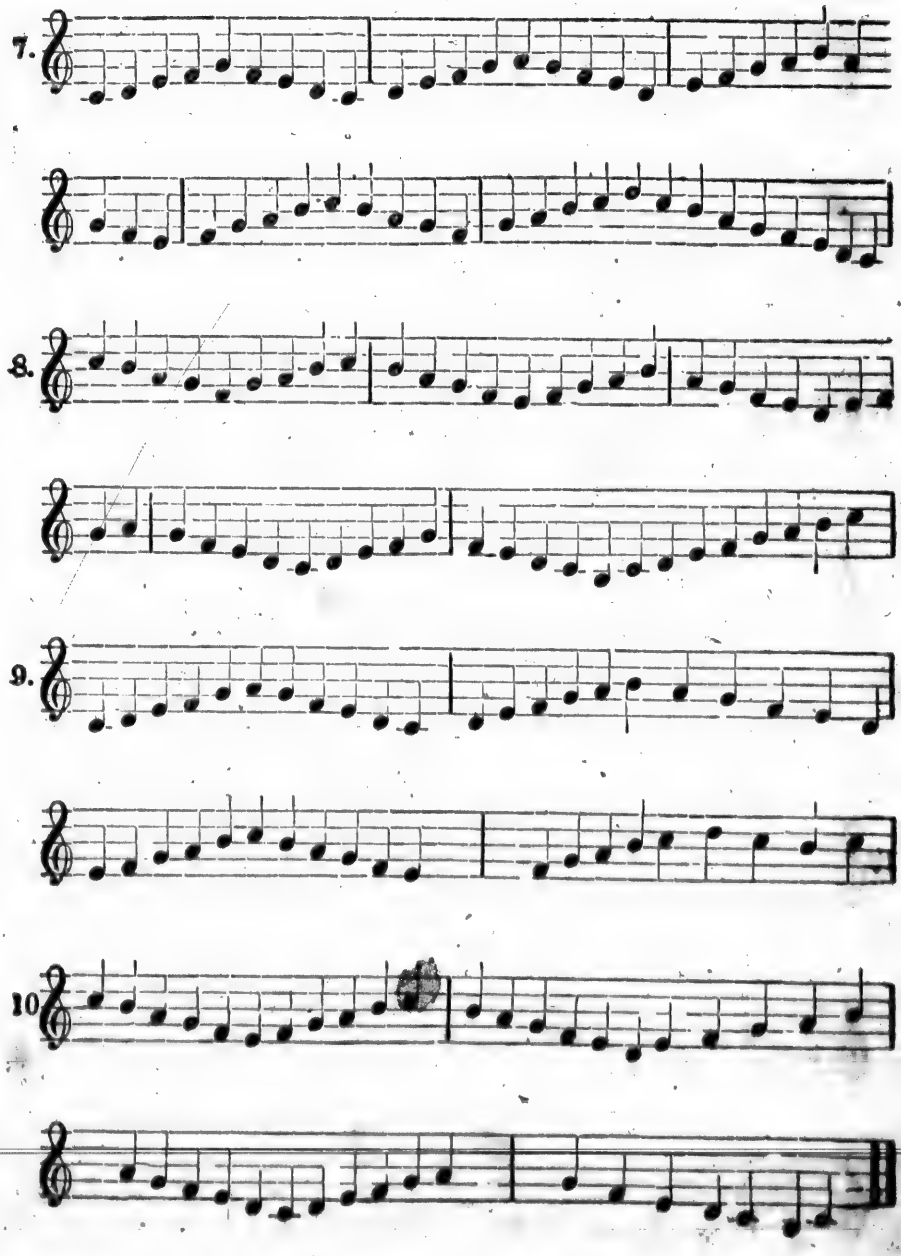


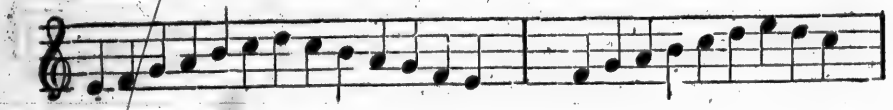


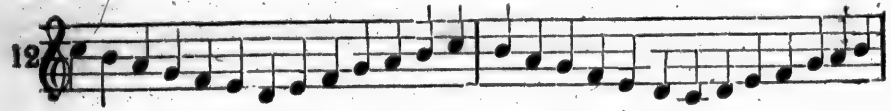


6.

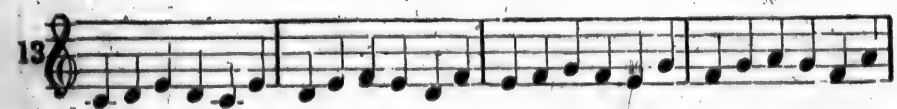


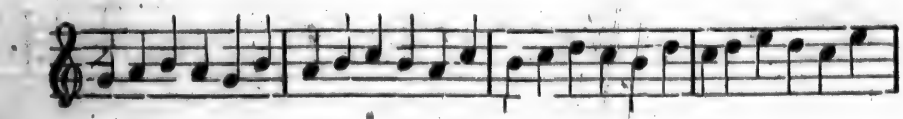

7.
8.
9.
10

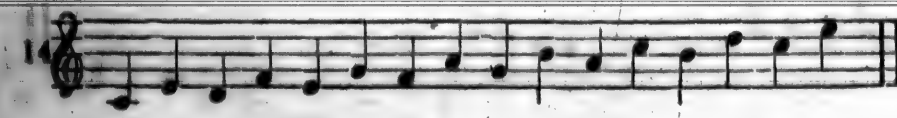




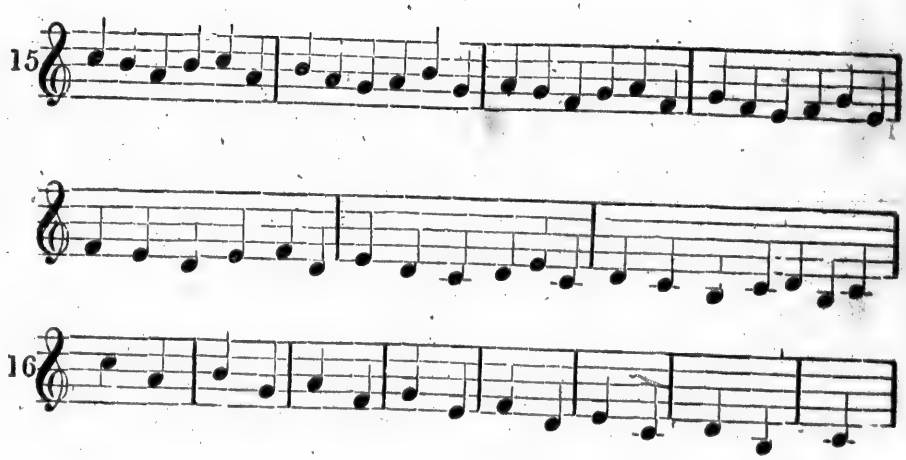
Tierces ascendantes.



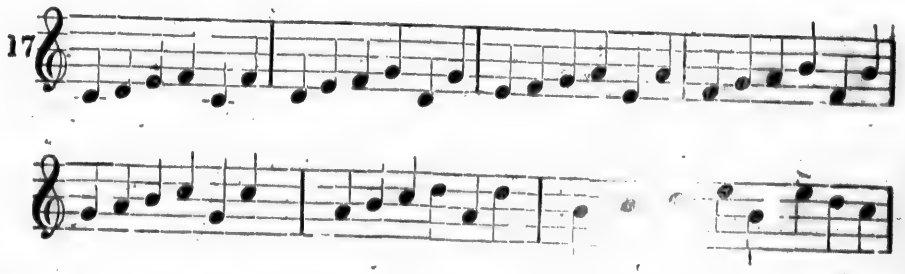




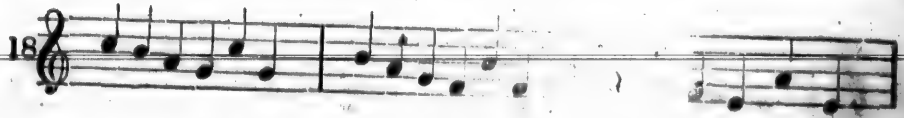
Tierces descendantes.



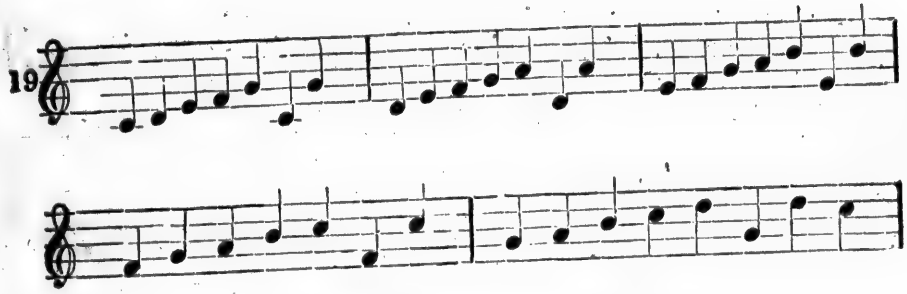
Quartes ascendantes.



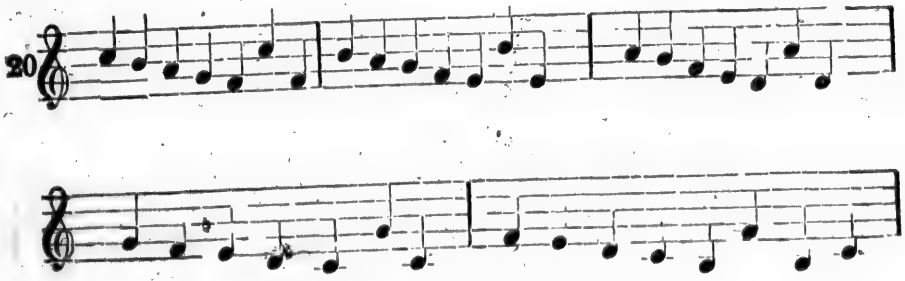
Quartes descendantes.



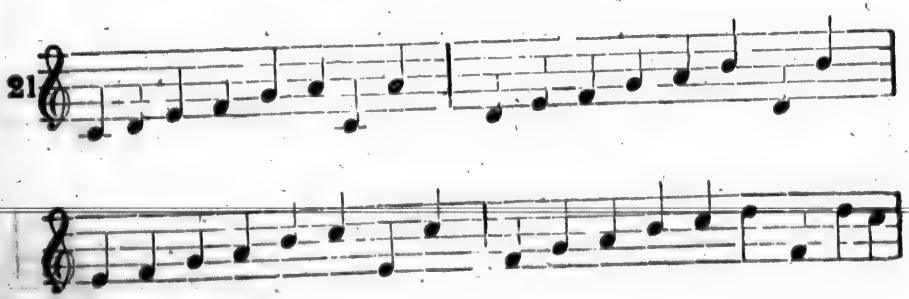
Quintes ascendantes.



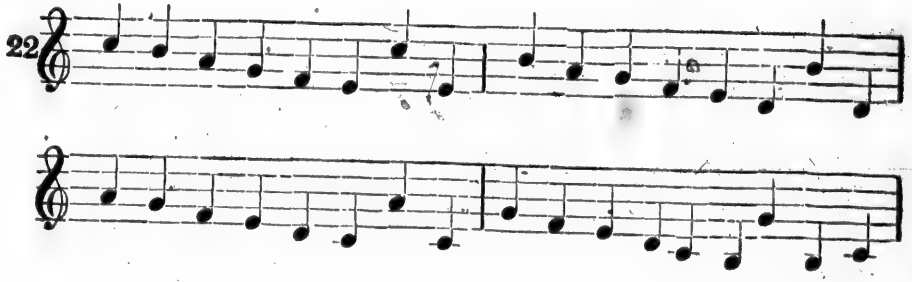
Quintes descendantes.



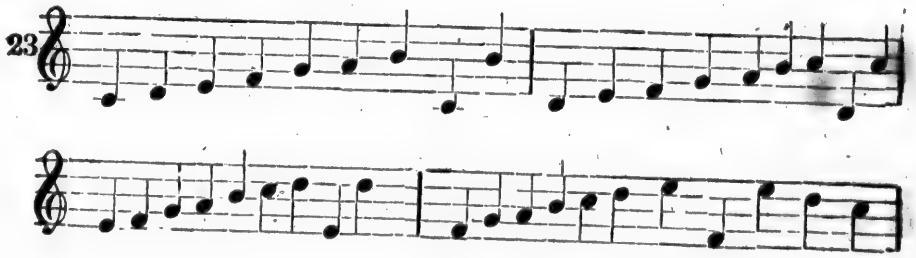
Sixtes ascendantes.



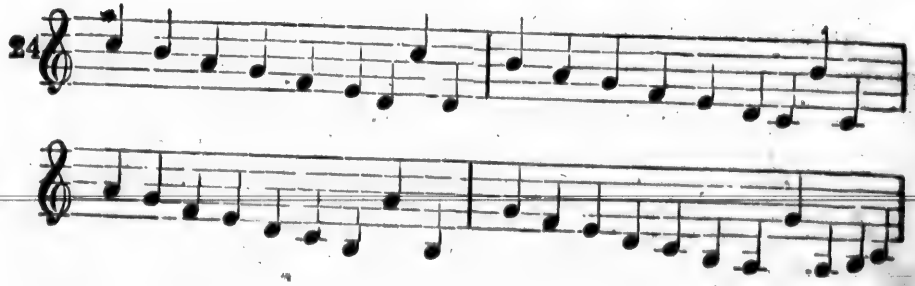
Sixtes descendantes.



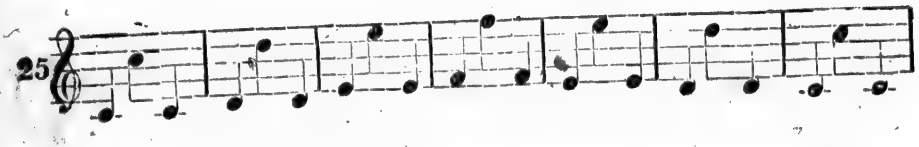
Septièmes ascendantes.



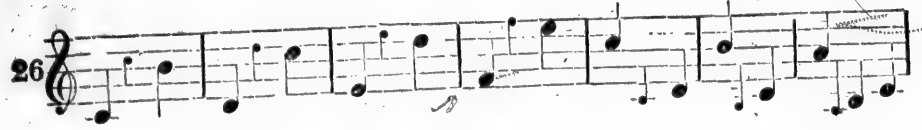
Septièmes descendantes.



Octaves.



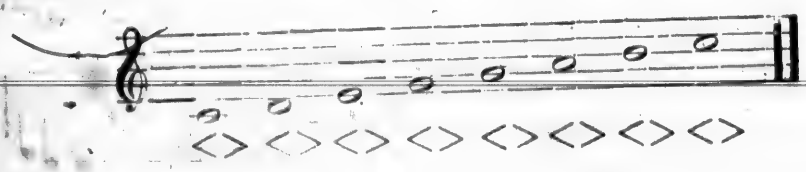
Autre exercice sur la septième par le moyen de l'octave.



Quand l'élève aura bien saisi l'intonation de tous les degrés de l'echelle, il en essaiera la pratique d'après le principe suivant:

Il entonnera la note par le son le plus faible que sa voix puisse produire, qu'il augmentera graduellement en intensité autant que la voix le permet sans inconvénient ; ensuite, sans interrompre le son, il diminuera graduellement la force de la voix, jusqu'a ce qu'elle soit aussi douce qu'elle a été au commencement de la note. Cette augmentation et cette diminution de la force de la voix sur une note, sont indiquées par ce signe <> appelé *Remboit.*

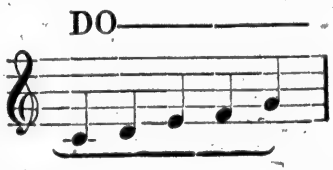
Pratiquez l'echelle en donnant à chaque note la durée de quatre secondes à peu près.



CHAPITRE VI.

NOTES COULEES.

§ 24 Quand une seule syllabe doit appartenir a plusieurs notes de suite, on les appelle des *notes coulées*. Le signe ⁀ qui indique que les notes doivent être coulées, est appelé *le coulé*.



Toutes ces notes doivent être distinctement articulées, sans omission separée de l'haleine, et par une impulsion du gosier bien plus douce que celle dont on se se[illegible] quand elles sont accompagnées chacune d'une syllabe.—La syllabe DO que l'on prononce en marquant la première note, se prolongera sur les autres notes sans être répétée de nouveau.

Ces sortes de passages demandent une grande flexibilité de voix qu'une pratique assidue peut seule donner à ceux qui ne l'ont pas naturellement.

§ 25 Si, dans une serie de notes coulées, l'émission de l'haleine se fait par de trop fortes impulsions, elle produit un effet qui ressemble à une explosion de rire et qui est conséquemment très désagréable, et les personnes qui ont le malheur de tomber dans ce défaut ne peuvent plus s'en corriger facilement.

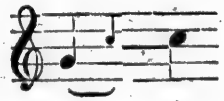
CHAPITRE VII.

TRANSITIONS.

§ 26 Par transition on comprend le saut que fait la voix en se portant d'une note à une autre.

§ 27 Ces transitions doivent être faites avec hardiesse et sans glissement de voix. Quand il s'agit, par exemple, de chanter

on ne doit pas chanter



Introduire de tels changemens est une présomption ridicule qui se trouve le plus souvent avec la mediocrité, tandis que l'habile musicien s'en abstient.

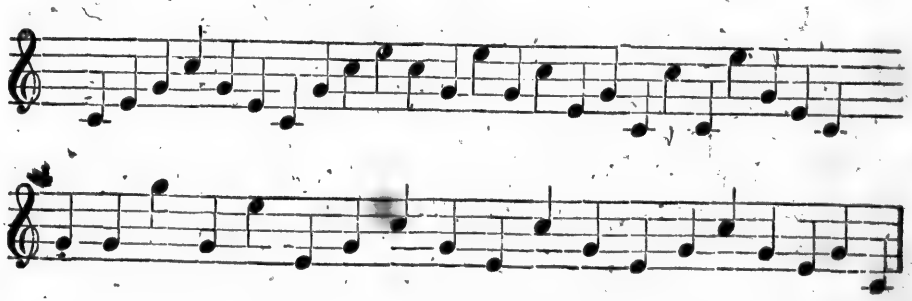
§ 28 Les transitions sont d'une variété infinie; il y en a néanmoins quelques-unes que l'on pourrait appeler *ordinaires* et qui méritent une attention particulière ; ce sont celles qui se font

entre les { 1er, 3me, 5me, et 8me, / 1er, 4me, 6me, et 8me, / 2me, 4me, 5me, et 7me, } degrés de l'échelle

§ 29. Les 1er, 3me, 5me, et 8me, degrés de l'échelle forment ce que l'on appelle *l'harmonie de la tonique* ;—les 1er, 4me, 6me, et 8me, dégrés composent *l'harmonie de la sous-dominante*, et les 2me, 4me, 5me, et 7me, dégrés *l'harmonie de la dominante.*

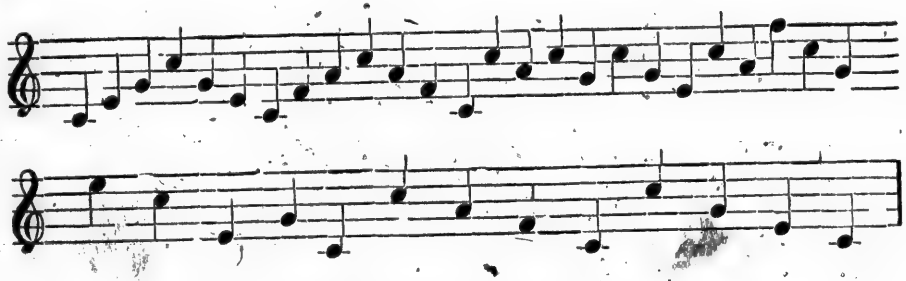
§ 30. Ce sujet sera traité dans la suite avec plus de développement et de clarté. Il suffit de remarquer ici que *sous-dominante* signifie la quatrième note de l'échelle, et *dominante* la cinquième.

EXERCICE sur 1. 3. 5. 8.

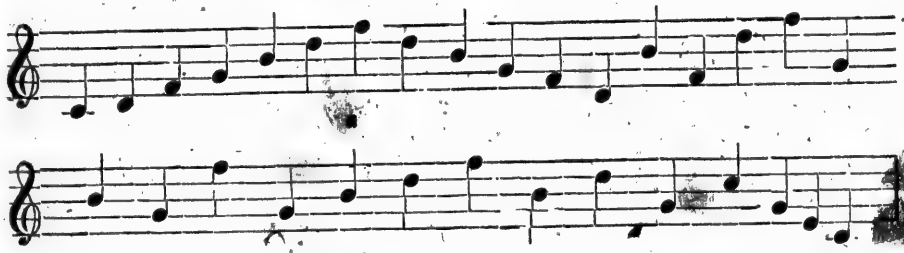


EXERCICE sur 1. 4. 6. 8.

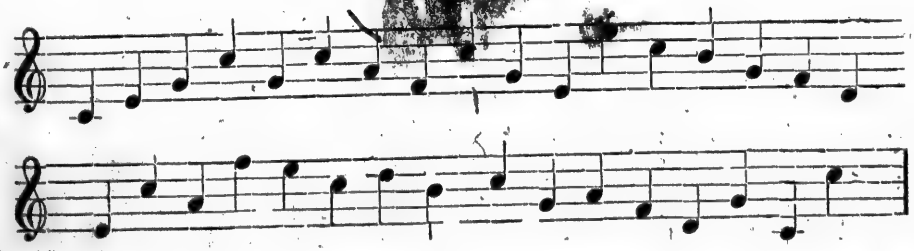
EXERCICE sur 1. 3. 5. 8. } combinés.
et 1. 4. 6. 8. }



EXERCICE sur 2. 4. 5. 7.



EXERCICE sur 1. 3. 5. 8.
1. 4. 6. 8. } combinés.
5. 7.



Il sera très-utile d'insister particulièrement sur l'étude et la pratique de ces exercices ; par leur moyen, on pourra aisément se diriger dans toutes les autres transitions qui peuvent se rencontrer dans l'échelle de DO.

CHAPITRE VIII.

RHYTHME.

§ 31. Nous n'avons jusqu'ici examiné les notes que sous leur rapport *mélodique*, c'est-à-dire sous le rapport de leur intonation soit au grave, soit à l'aigu ; nous allons maintenant les considérer sous leur rapport *rhythmique*, c'est-à-dire sous le rapport de leur valeur ou de leur durée.

§ 32. Pour peu qu'on écoute avec attention un air ou une chanson, on s'aperçoit que les sons qui constituent cet air ou cette chanson varient en longueur.

§ 33. Le rapport mélodique des notes est exprimé par la situation qui leur est assignée sur les degrés plus ou moins élevés de la portée et leur rapport rhythmique est exprimé par leur conformation.

Voici les différentes espèces de notes que nous rencontrons dans le chant : *

* L'introduction de la triple croche et de la quadruple croche ne pourrait qu'embarrasser sans nécessité ; il n'en sera pas question dans ces élémens.

§ 34. Par leur noms techniques on appelle ces notes, (à commencer par la première à gauche) RONDE, BLANCHE, NOIRE, CROCHE, et DOUBLE CROCHE ; mais nous allons à l'instant nous servir d'autres noms plus significatifs et plus propres à rendre sensible la valeur des notes.

§ 35. La Ronde est la note la plus longue ; pour cette raison nous l'appelons *note entière ;* la blanche en est la moitié, nous l'appelons donc *demi-note* ; en suivant ainsi la proportion des autres notes, la noire s'appelle *quart de note*, la croche *huitième de note*, et la double croche *seizième de note*.

§ 36. En exprimant en chiffres la valeur de ces différentes notes, nous aurons :

Ainsi les chiffres $\frac{2}{2}$ indiquent deux blanches,

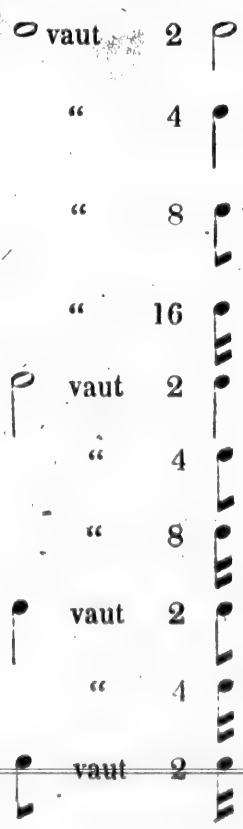
" $\frac{3}{2}$ " trois blanches,

" $\frac{2}{4}$ " " deux noires,

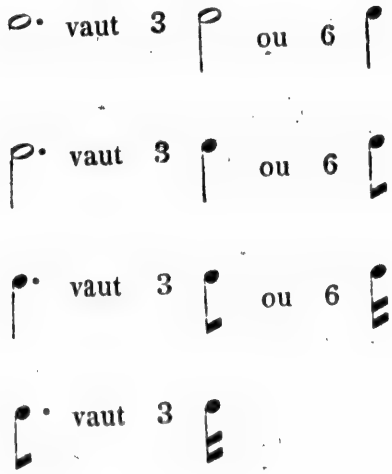
"	$\frac{3}{4}$	"	trois noires,
"	$\frac{4}{4}$	"	quatre noires,
"	$\frac{3}{8}$	"	trois croches,
"	$\frac{6}{8}$	"	six croches,

et ainsi de suite.

§ 37. En récapitulant la valeur relative de toutes ces notes, nous arrivons aux résultats suivans :

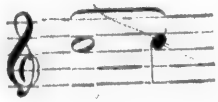


§ 38. Une note suivie d'un point devient par là de moitié plus longue qu'elle n'aurait été sans le point. La proportion des notes suivies des points sera donc celle-ci :



§ 39. Lorsque deux notes consécutives, placées sur un même degré de la portée, sont unies entre elles par une ligne circulaire, elles ne sont plus considerées que comme *une* seule note, mais qui conserve la valeur réunie des deux.

Cette ligne circulaire est appelée *liaison*, et on dit des notes qui sont comprises sous ce signe qu'elles sont *liées*.

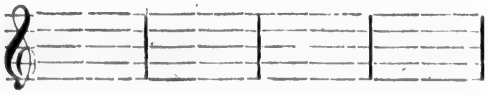


Ces deux notes produisent un son de la longueur d'une note entière et d'un quart.

CHAPITRE IX.

MESURES.

§ 40. Tout air ou morceau de musique est divisé en périodes égales que l'on appelle *mesures*. Ces mesures sont marquées par des barres tirées perpendiculairement sur les cinq lignes de la portée.



§ 41. Au commencement de chaque morceau de musique on trouve deux chiffres posés en fraction, qui indiquent le contenu des mesures ; les chiffres $\frac{2}{4}$, par exemple, signifient que chaque mesure contient deux quarts de notes, les chiffres $\frac{2}{2}$ signifient que chaque mesure contient deux demi-notes, les chiffres $\frac{3}{8}$ signifient que chaque mesure contient trois huitièmes de notes, etc :

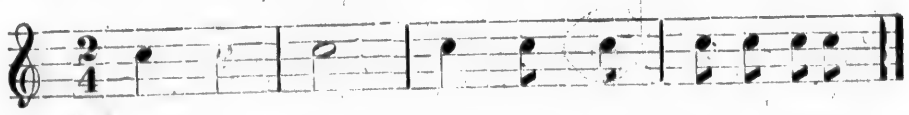
Voici toutes les marques de mesure en usage :

$$\frac{2}{2} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{6}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{6}{8}$$

(Les autres espèces de mesure ne peuvent pas entrer dans ce traité).

§ 42. Les fractions d'une mesure ainsi indiquées s'appellent les *aliquotes* de la mesure ; ainsi, si la marque de mesure est $\frac{3}{2}$ ou $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{8}$, nous disons que les mesures contiennent 3 aliquotes.

§ 43. Il ne faut pas supposer que chaque mesure contienne toujours précisément autant de demi-notes, de quarts ou de huitièmes qu'on en trouve indiqués par la marque de mesure ; car la valeur indiquée de la mesure peut être donnée en différentes fractions de notes, mais dont la somme totale doit s'accorder avec la valeur spécifiée par cette marque ; de même que, si nous convenions de donner à quelqu'un deux schellings, nous pourrions lui donner 4 pièces de douze sous ou tout autre mélange de monnaie contenant cette valeur et nous dirions neanmoins que nous lui donnons deux schellings.



§ 44. La réunion de plusieurs mesures qui constituent une sentence musicale complète, forme une *strophe*, dont la terminaison est marquée par une barre double, comme on le voit a la fin de l'exemple précédent; plusieurs strophes réunies forment un morceau.

§ 45. Résumons rapidement tout ce qui à été développé dans les 5 derniers paragraphes. Un morceau de musique est composé de strophes, les strophes sont composées de mesures, et les m esures sont composées d'aliquotes. La fin des strophes est marquée par

de doubles barres ; la fin des mesures est marquée par des barres simples ; enfin la quantité et la qualité des aliquotes dans une mesure sont indiquées au commencement du morceau par une fraction appelée *marque de mesure.*

CHAPITRE X.

BATTRE LA MESURE.

§ 46. On dit d'une personne qu'elle chante en mesure, lorsqu'elle rend tous les aliquotes des mesures également longs et qu'elle les joint les uns aux autres sans précipitation ni hésitation.

§ 47. Un des meilleurs moyens d'apprendre à chanter en mesure est de s'accoutumer à battre la mesure, ce qui veut dire faire certains mouvemens de main qui correspondent avec le nombre et avec le temps des aliquotes que l'on chante. Ces mouvemens sont au nombre de deux (par mesure) lorsque la mesure est composée de deux aliquotes ; au nombre de trois, dans une mesure de trois aliquotes, et ainsi de suite.

§ 48. En marquant deux aliquotes, ou ce qui veut dire la même chose, deux temps, la main *frappe* en disant *un* et se *lève* en disant *deux*.

§ 49. Trois aliquotes se battent :

un en frappant
deux en tirant la main à gauche
et *trois* en la levant.

§ 50. Quatre aliquotes se battent :

un en frappant
deux à gauche
trois à droite
et *quatre* en levant.

§ 51. Six aliquotes se battent :

un en frappant
deux à gauche
trois à droite
quatre à gauche
cinq à droite
six en levant.

§ 52. Dans la mesure de $\frac{4}{4}$, on compte quelquefois huit huitièmes au lieu des quatre quarts, et dans ce cas on bat ainsi les temps :

un en frappant
deux à gauche
trois à droite
quatre à gauche
cinq à droite
six à gauche
sept à droite
huit en levant.

§ 53. On doit marquer avec promptitude et précision ces différens mouvemens de main, en évitant toutefois toute ostentation.

CHAPITRE XI.

PAUSES. (*)

§ 54. Les pauses sont des signes indiquant des silences. Il y a donc autant de différentes espèces de pauses qu'il y a de différentes espèces de notes, c'est-à-dire qu'il y a une pause dont la longueur correspond avec la note entière et qui s'appelle pause entière, il y en a une qui correspond avec la demi-note et qui s'appelle demi-pause, et ainsi de suite.

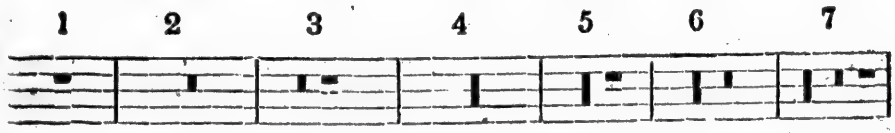
La pause entière est marquée au-dessous d'une ligne, la demi-pause est marquée au-dessus, le quart de pause a le crochet tourné du côté droit, dans le huitième de pause il est tourné du côté gauche, et le seizième de pause est marqué d'un double crochet.

(*) Dans ce traité, les termes suivans : quart de pause, huitième de pause, et seizième de pause, sont employés pour remplacer les termes techniques : soupir, demi-soupir, et quart de soupir.

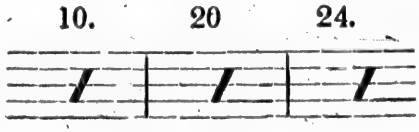
§ 55. Si une de ces pauses est suivie d'un point, elle se trouve par là prolongée de la moitié de sa valeur.

ainsi 𝄾· vaut 𝄽· etc :

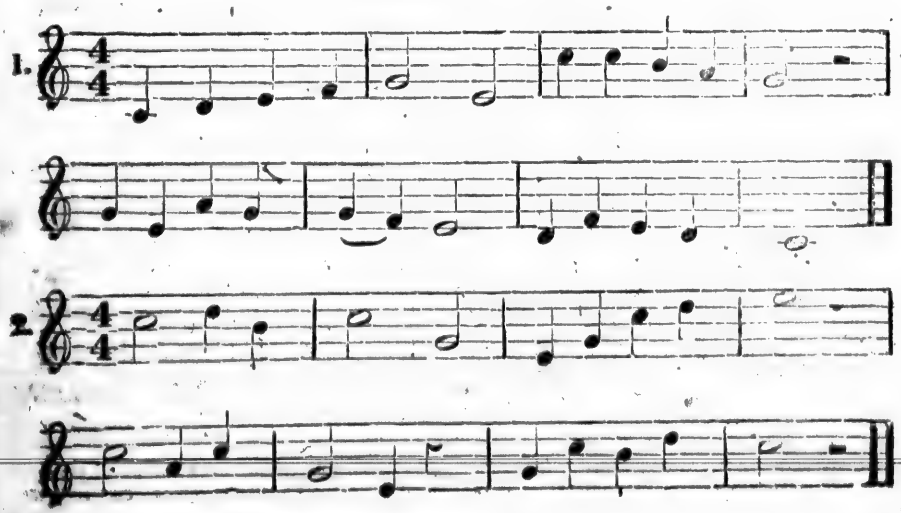
§ 56. Des pauses de plusieurs mesures sont exprimées de cette manière :



et ainsi de suite ; ou par le signe général ⁄ au-dessus ou au dessous duquel on indique le nombre de mesures à passer sous silence.



Solfèges faciles.

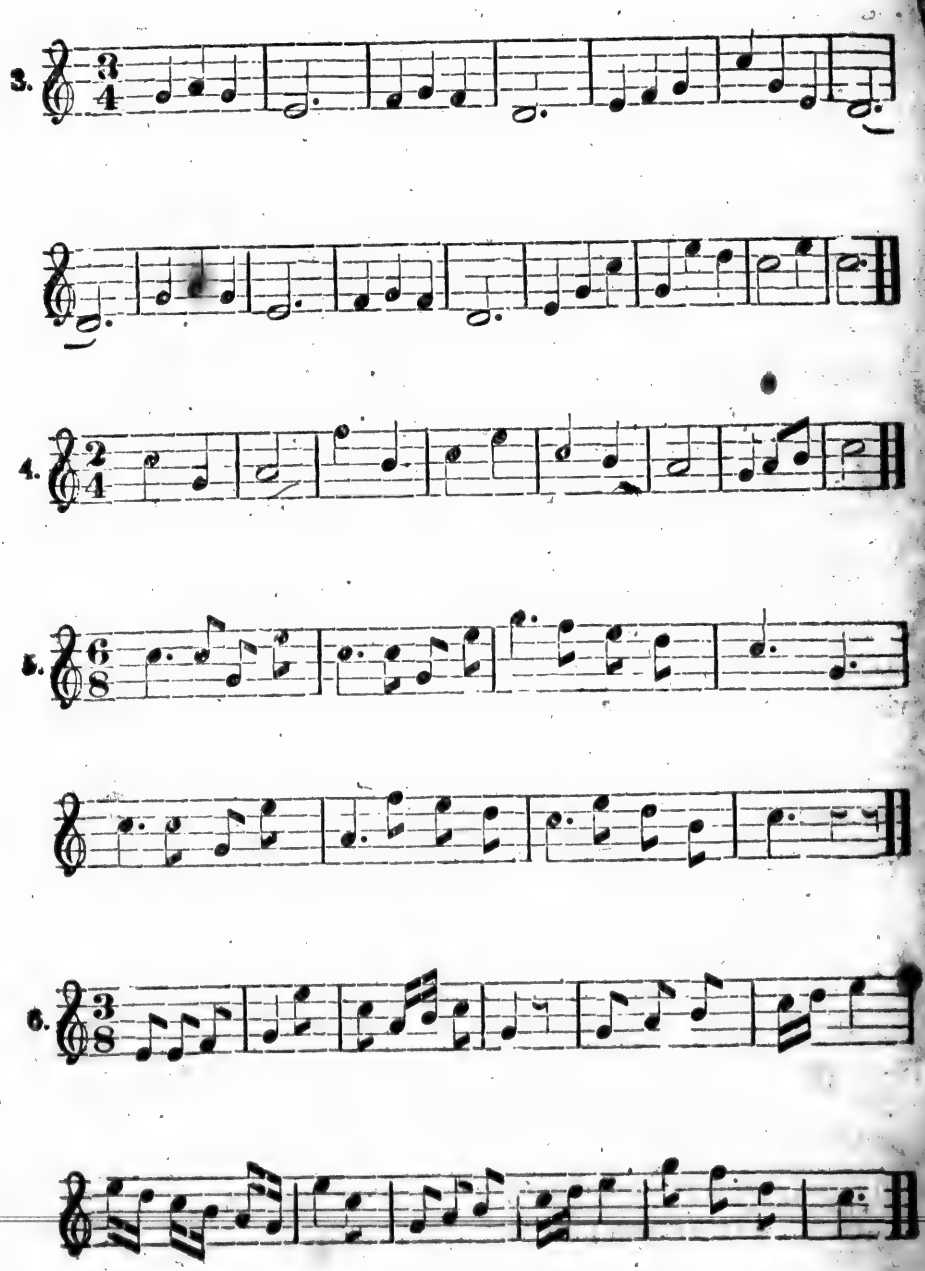


e trouve

mées de

7

s ou au
ser sous



CHAPITRE XII.

MOUVEMENT.

§ 57. Le degré de vitesse ou de lenteur qu'on observe en exécutant les aliquotes d'un morceau, constitue ce qu'on appelle *mouvement ;* ainsi on dit que le mouvement est vite, ou lent, très vite, très lent, etc : selon la longueur des aliquotes.

§ 58. Les degrés de mouvement sont exprimés par les mots suivans :

Largo, ..., très lent.
Adagio, ... lent.
Andante,.... moyen.
Allegro, ... vite
Presto, ... très vite.

Il y a encore d'autres termes qui modifient les précédens, par exemple :

Larghetto, un peu moins lent que *Largo.*
Andantino, un peu moins lent qu'*Andante.*
Allegretto, un peu moins vite qu'*Allegro.*
Prestissimo, plus vite que *Presto.*

§ 59. Quelquefois on s'écarte pour un moment du mouvement régulier: on le précipite ou on le rallentit; dans le premier cas, on trouve le mot *accelerando*, dans le second le mot *rallentando*. *Rittartando* ou *slentando* signifient la même chose que *rallentando*.

Lorsque *l'accelerando* ou le *rallentando* doivent cesser et qu'on doit revenir au premier mouvement, on trouve le mot *a tempo* qui signifie alors en mesure stricte.

§ 60. L'élève doit compter et battre les différentes espèces de mesures, dans tous les différens degrés de mouvement, jusqu'à ce qu'il ait acquis la facilité de saisir chaque degré avec exactitude et de le poursuivre avec une égalité bien continuée.

CHAPITRE XIII.

ACCENT.

§ 61. Un morceau de musique perdrait beaucoup dans l'exécution si tous les aliquotes étaient chantés avec la même force, parce qu'alors il manquerait de ce qui produit principalement l'expression, c'est-à-dire de *l'accent*.

Voici quelques règles sur ce sujet :

§ 62. 1. Dans la mesure à 2 temps, le premier aliquote est accentué et le second ne l'est pas ; cette règle comprend donc $\frac{2}{2}$ et $\frac{2}{4}$ et quelquefois $\frac{6}{8}$ (Voyez la règle 4.)

2. Dans la mesure à 3 temps le premier aliquote est accentué, le second ne l'est pas et le troisième l'est légèrement ; cette règle comprend $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{8}$

3. Dans la mesure à 4 temps, le premier aliquote est accentué, le troisième l'est aussi, mais moins que le premier, le second et le quatrième sont sans accent ; cette règle s'applique à $\frac{4}{4}$

4. Dans la mesure à 6 temps, le premier et le quatrième sont accentués, mais celui-ci moins que le premier ; le 2, le 3, le 5 et le 6 sont sans accent.

Dans un mouvement bien vite, la mesure à 6 temps est considérée comme étant composée de deux aliquotes seulement ; 1. 2. 3 forment le premier aliquote et 4, 5, 6, le second, de sorte qu'on compte *un* en chantant la première moitié de la mesure et *deux* en chantant la seconde ; dans ce cas, la première moitié est accentuée et la seconde ne l'est pas.

§ 63. Dans des mouvements lents, on peut compter et battre *quatre* au lieu de deux, ou huit au lieu de quatre ; dans le premier cas, l'accent est observé selon la règle 3. § 62. et dans le second,

on comprendra aisément que 1. 3. 5. 7. sont accentués et que 2, 4, 6, et 8, ne le sont pas, en se rappelant que le premier accent dans la mesure est toujours le plus fort.

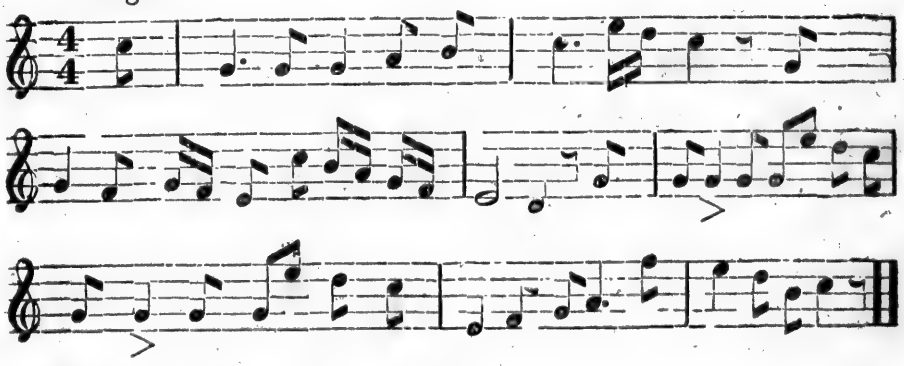
§ 64. Quelquefois le Compositeur trouve à propos d'accentuer une note qui selon la place qu'elle occupe dans la mesure ne le serait pas ; un tel accent est marqué par ce signe > appelé *Emphase.*

§ 65. Il arrive souvent qu'au commencement d'un morceau une ou plusieurs notes ne doivent pas être accentuées : on dit alors que le morceau commence par *un temps faible,* et on ne doit compter la premièr mesure qu'après la première barre.

§ 66. La dernière mesure d'une strophe qui commence ainsi par un temps faible est toujours diminuée de la quantité du temps des aliquotes faibles qui en font le commencement.

Solfége No. 7

Adagio. *



* Comptez huit croches.

CHAPITRE XIV.

TRIOLETS.

§ 67. Lorsqu'un groupe de trois notes est marqué du chiffre 3, ces trois notes ne prennent que la valeur de deux notes de leur espèce.

Ainsi ne valent que deux demi-notes ou une note entière.

" " 2. quarts ou une demi-note.

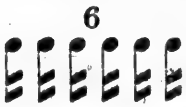
" " 2. huitièmes ou un quart.

" " 2. seizièmes ou un huitième.

§ 68. Si un groupe de six notes est marqué du chiffre 6, ces six notes ne valent que quatre notes de leur espèce.

Ainsi valent quatre quarts ou une note entière

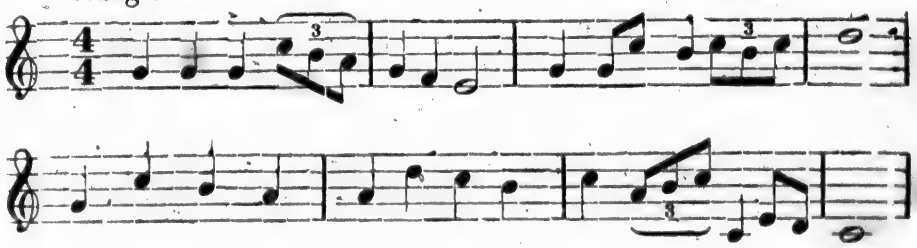
valent quatre huitièmes ou une demi-note

 valent quatre seizièmes ou un quart.

§ 69. Ces groupes de notes sont appelés *triolets ;* un triolet est appelé *simple* s'il consiste en trois notes et *double* s'il consiste en six notes.

Solfége No. 8, (*avec triolets.*)

Adagio.



CHAPITRE XV.

DYNAMIQUE.

§ 70 Le mot *dynamique* s'applique au degré d'intensité que l'on doit donner à la voix en chantant. Un chant toujours également

fort ou également faible ne saurait long-temps plaire; aussi les compositeurs font-ils usage de certains termes et signes pour indiquer les modifications dans la force de la voix. Les plus ordinaires sont ceux de *piano* et *forte*. *Piano* veut dire *doux*, *forte fort*. Puis deux termes dérivés des deux premiers: *pianissimo* et *fortissimo*, l'un qui veut dire *très-doux* et l'autre *très-fort*.

§ 71 Une augmentation graduelle dans la force de la voix est indiquée par le mot *crescendo* ou par le signe du même nom et une diminution graduelle dans la force de la voix est exprimée par le mot *diminuendo* ou *decrescendo* ou par le signe du même nom

§ 72. Il est évident que lorsqu'aucun signe particulier ne règle la dynamique, on doit donner à la voix une force moyenne.

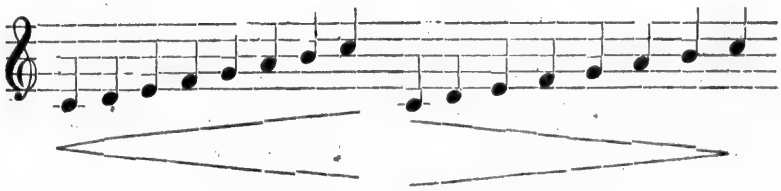
Cette force moyenne est aussi quelquefois indiquée par le mot *mezzo* (*)

Le *forte* et le *piano*, ainsi que le *crescendo* et le *diminuendo* s'appliquent tantôt a une seule note, tantôt à une série de plusieurs notes.

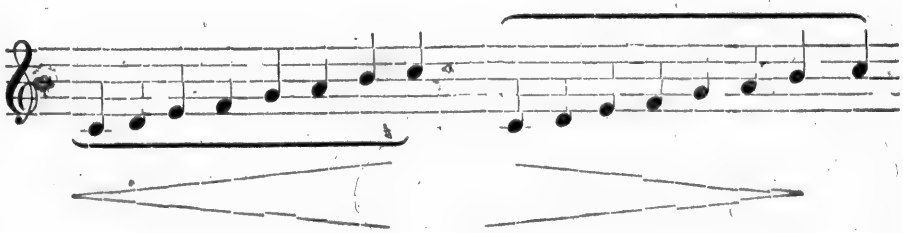
Celui qui veut s'accoutumer à appliquer ces différens degrés de force sur une série de notes, ne peut mieux faire que de pratiquer l'échelle, en la chantant d'abord *pianissimo*, ensuite *piano*, puis *forte*, et enfin *fortissimo*, après quoi il la recommencera *pianissimo* et observera le *crescendo* jusqu'a la fin ; il la recommencera *fortissimo* et observera le *diminuendo* jusqu'a la fin. Dans les

(*) Il n'est pas rare de voir le mot *mezzo* joint aux mots *forte* ou *piano*, *mezzo forte* moyennement fort, ou *mezzo piano* moyennement doux.

deux derniers cas, il chantera quelquefois par notes détachées,



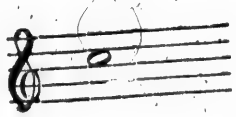
et quelquefois par notes coulées.



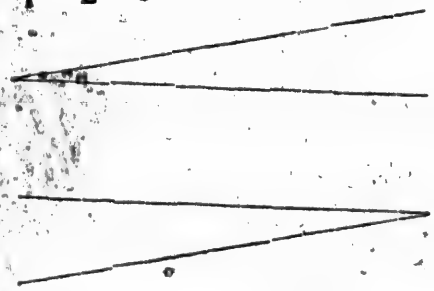
§ 73 La pratique des différens degrés de force sur une seule note quelconque de l'échelle est très importante et très-propre à embellir la voix. Les exercices suivans serviront d'application.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

pianissimo
piano
mezzo
forte
fortissimo



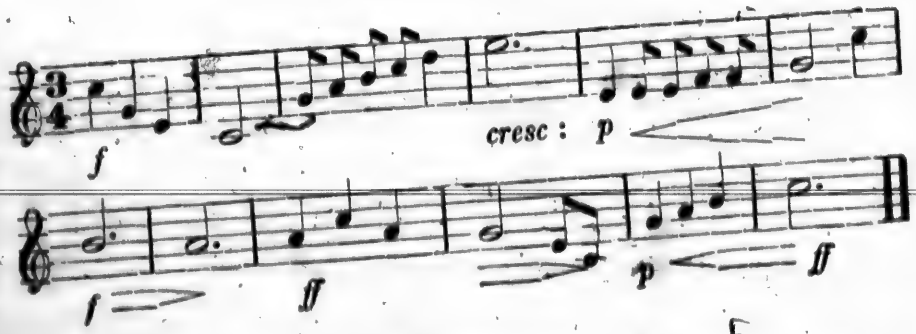
1 2 3 4 5 6 7 8



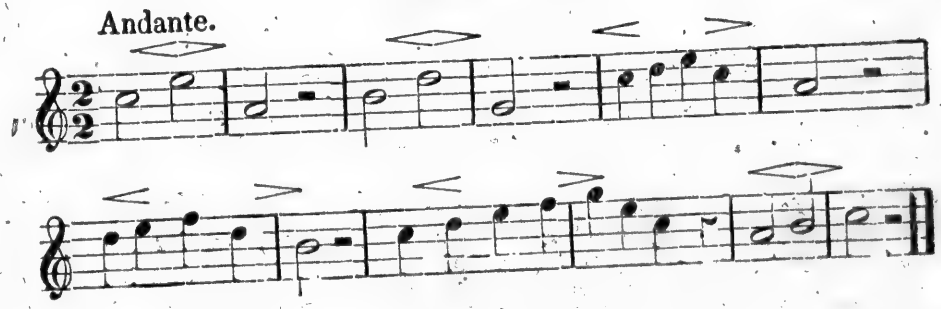
§ 74. Les termes *piano*, *forte*, etc, s'écrivent en abrégé comme il suit :

pianissimo	*pp.*
piano	*p.*
mezzo	*m.*
forte	*f.*
fortissimo	*ff.*
crescendo	*cresc :*
diminuendo	*dim :*
decrescendo	*decresc :*

Solfége No. 9.



Solfége No. 10

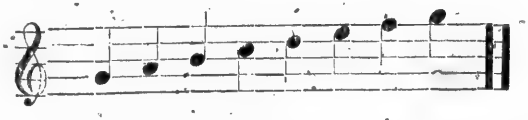


CHAPITRE XVI.

TRANSPOSITION DE L'ECHELLE.

§ 75. Toute échelle dont la tonique est autre que DO est appelée une échelle transposée, tandis que l'échelle en DO est appelée l'échelle naturelle. Dans la transposition de l'échelle, quelques notes sont haussées d'un semi-ton, on les marque alors d'un *dièse*, ou baissées d'un semi-ton, et alors on les affecte d'un *bémol*.

§ 76. Prenons, par exemple, SOL comme tonique de l'échelle transposée. Dans ce cas l'échelle comprend les notes SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA et SOL :



Ici l'ordre des tons entiers et des semi-tons n'existe point de MI à FA et de FA à SOL ; de MI à FA il n'y a qu'un semi-ton au lieu d'un ton entier, et de FA à SOL il y a un ton entier au lieu d'un semi-ton. Pour remédier à ce défaut on dièse le FA, par là il se trouve placé un semi-ton plus haut dans l'échelle et il y a alors un ton entier de MI à FA, tandis que l'intervalle de FA à SOL se trouve réduit à un semi-ton. Pour indiquer qu'une note est dièsée, on place devant elle ce signe ♯ appelé *dièse*.

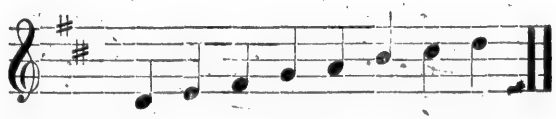
§ 77. Les dièses ou les bémols qui servent à transposer l'échelle sont appelés la *signature* de l'échelle. En parlant de l'échelle en DO, on dit que la signature est naturelle.

§ 78. Les dièses ou bémols qui constituent la signature sont toujours placés au commencement de la portée, immédiatement après la clef ;

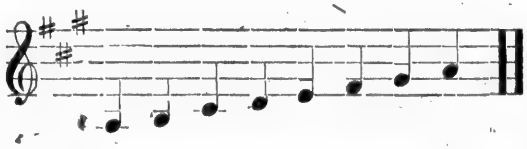
§ 79. Le dièse du FA se trouve toujours sur la cinquième ligne, il affecte néanmoins aussi le FA sur le premier espace, et il en est de même de tous les autres dièses et bémols, c'est-à-dire qu'un dièse ou un bémol, placé sur n'importe quelle ligne ou

espace, affecte aussi les notes qui forment les octaves de cette ligne ou de cet espace.

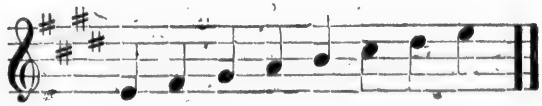
§ 80. On observera que le SOL que nous venons de choisir pour tonique est la quinte de DO, donc nous avons transposé l'échelle d'une quinte ascendante ; en la transposant maintenant d'une autre quinte, c'est-à-dire en choisissant RE pour tonique nous trouverons que FA et DO sont dièsés.



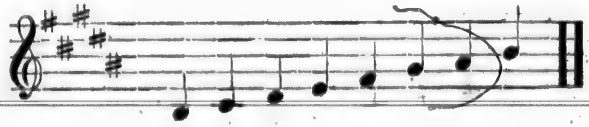
En continuant ainsi la transposition par quinte, nous rencontrons ensuite l'échelle en LA avec la signature de FA ♯, DO ♯ et SOL ♯.



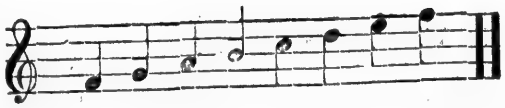
L'échelle en MI avec la signature de FA ♯, DO ♯, SOL ♯ et RE ♯.



Et l'échelle en SI, avec la signature de FA ♯, DO ♯, SOL ♯, RE ♯ et LA ♯.



§ 81. Si, en partant de nouveau de DO, nous transposons l'échelle d'une quarte ascendante, nous rencontrons d'abord FA pour tonique.



Ici nous trouvons une imperfection entre LA et SI et entre SI et DO, en ce qu'il y a un ton entier de LA à SI, au lieu d'un semi-ton, et un semi-ton de SI à DO, au lieu d'un ton entier. On baisse donc le SI d'un semi-ton, ce qui établit à la fois le semi-ton entre LA et SI et le ton entier entre SI et DO.

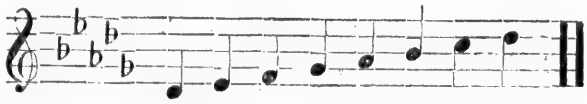
§ 82. Pour indiquer que le SI est ainsi baissé, on place le bémol —♭— sur la troisième ligne, où il agit (comme il a été dit) sur toutes les octaves du SI.

§ 83. En continuant la transposition par quartes, nous trouvons ensuite la tonique SI bémol, avec la signature de SI b et MI b.

§ 84. La tonique MI bémol, avec la signature de SI b, MI b et LA b.

§ 85. La tonique LA bémol avec la signature de SI b, MI b, LA b et RE b.

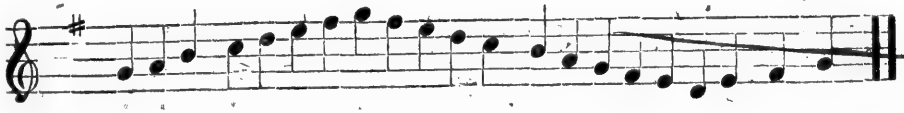
Et la tonique RE bémol, avec la signature de SI b, MI b, LA b, RE b et SOL b.

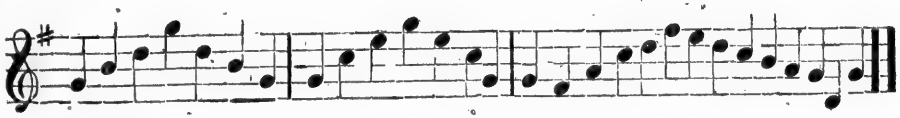


§ 86. La signature détermine ce que l'on appelle le *ton ;* ainsi on dit qu'on chante dans le ton de DO, lorsque la signature est naturelle ; dans le ton de SOL, lorsque la signature est d'un dièse ; dans le ton de FA, si la signature est d'un bémol, et ainsi de suite.

§ 87. L'échelle, comme nous l'avons vu, se ressemble dans tous les tons parceque dans tous elle preésente le même ordre et le même nombre de tons et de semi-tons, avec cette différence que l'échelle est plus ou moins grave selon la tonique sur laquelle elle est construite. Une personne qui sait chanter l'échelle en DO sait aussi la chanter en tous les autres tons, et il s'agit donc simplement de bien se familiariser avec les transitions les plus usitées qui accompagnent les 8 solfèges ci-suivans.

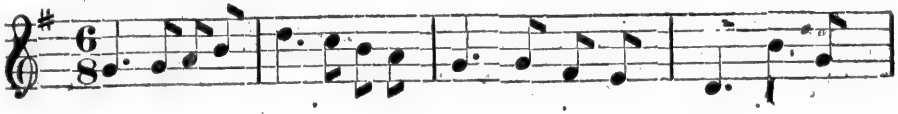
EXERCICE.



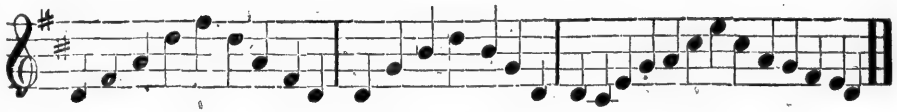


Solfége No. 11.

Andantino.

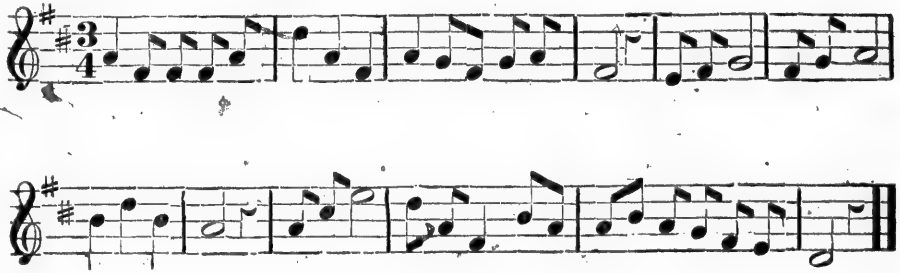


EXERCICE.

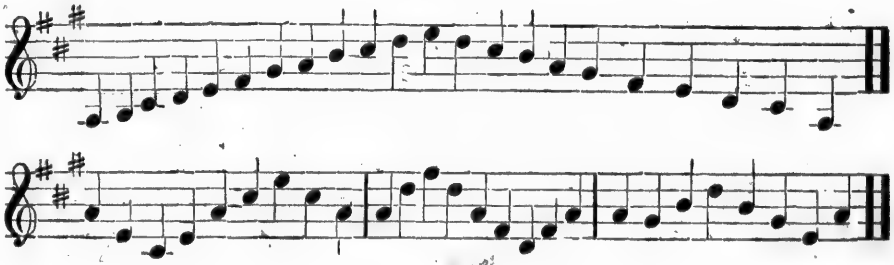


Solfége No. 12.

Andante.

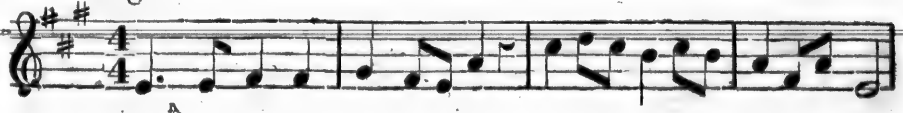


EXERCICE.

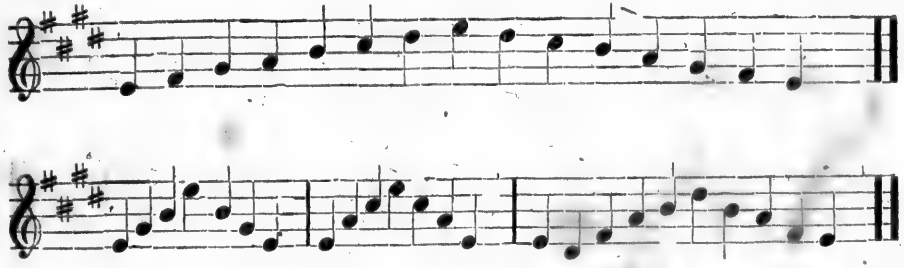


Solfége No. 13.

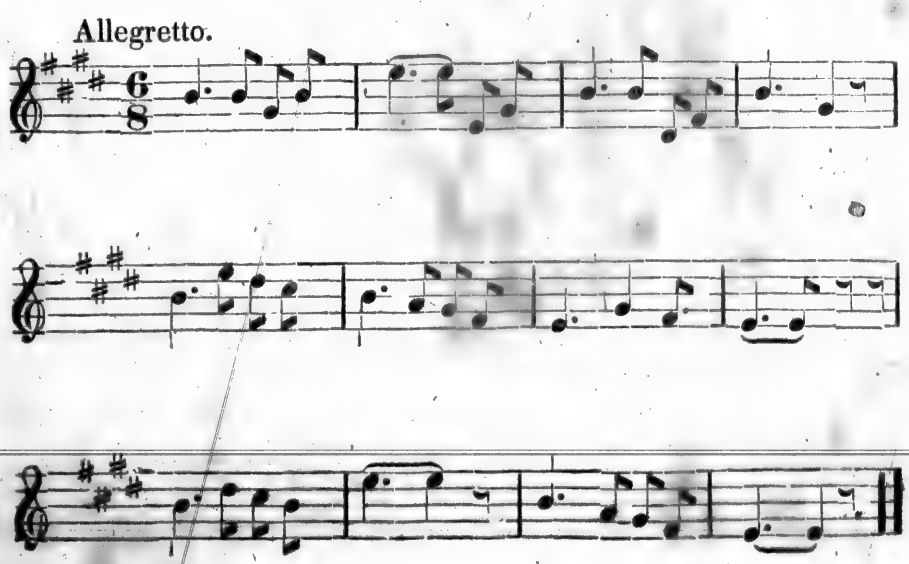
Adagio.



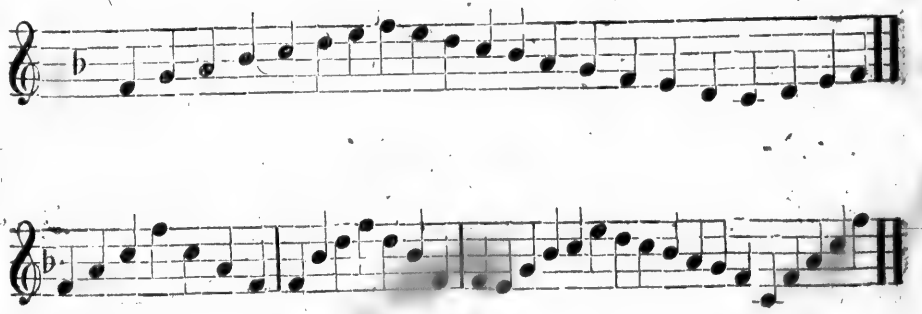
EXERCICE.



Solfége No. 14.

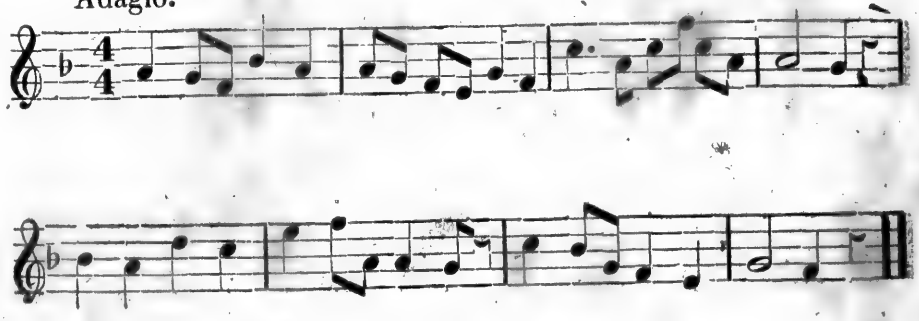


EXERCICE.

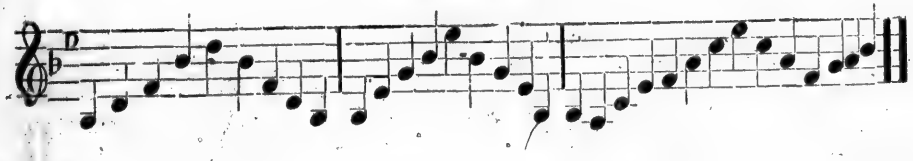


Solfége No, 15.

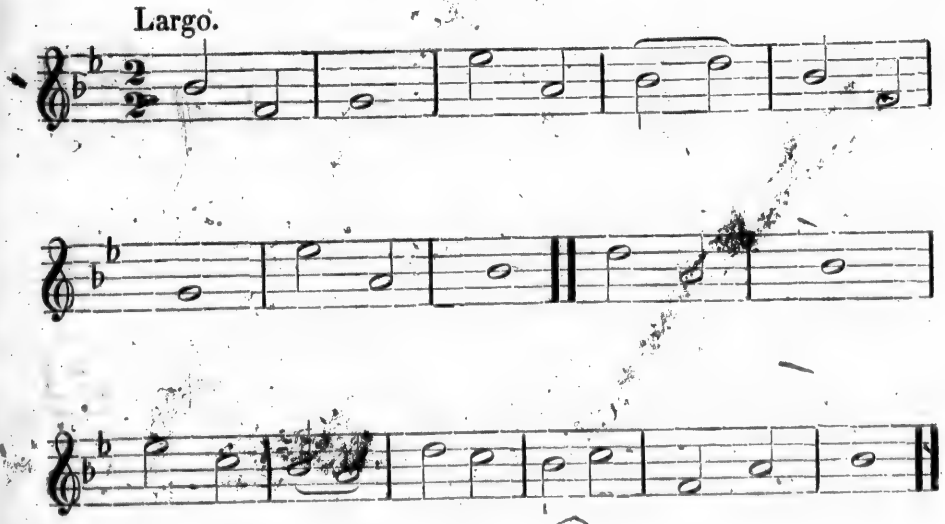
Adagio.



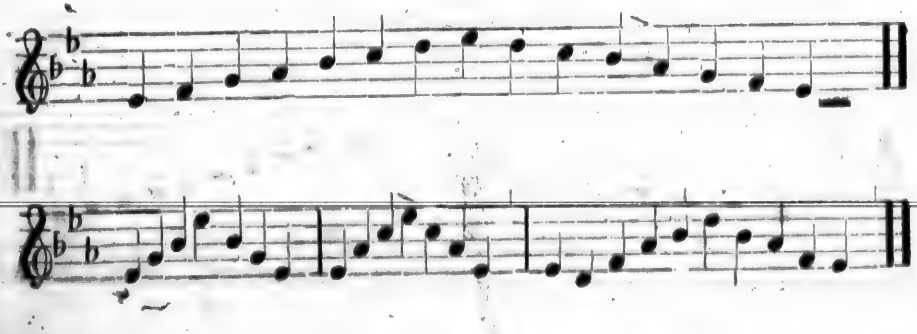
EXERCICE.



Solfége No. 16.

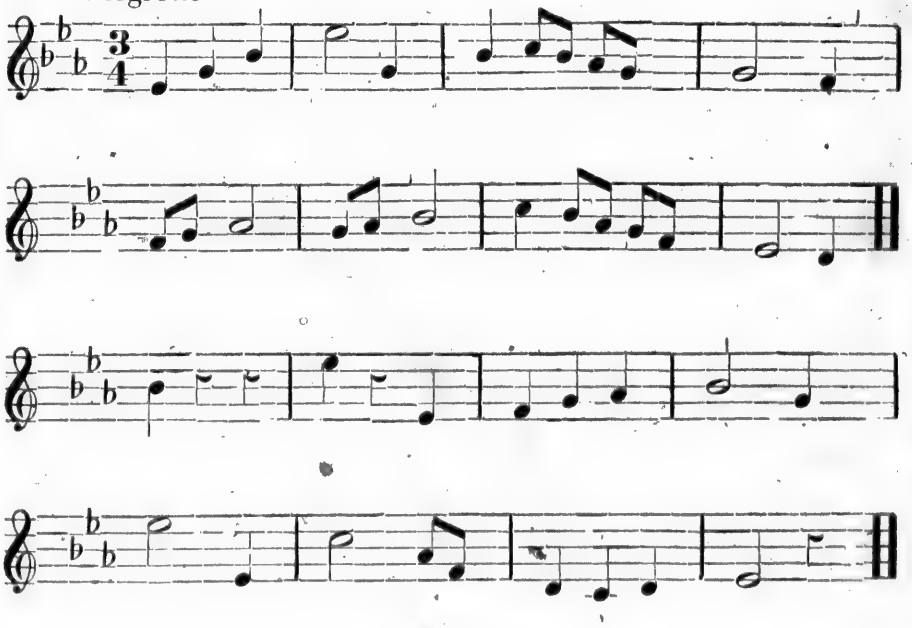


EXERCICE.



Solfége No. 17.

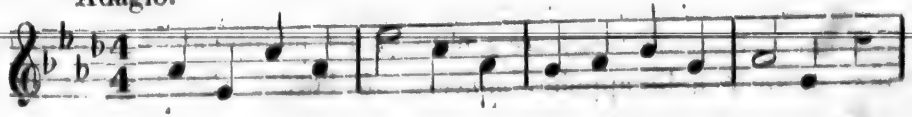
Allegretto.

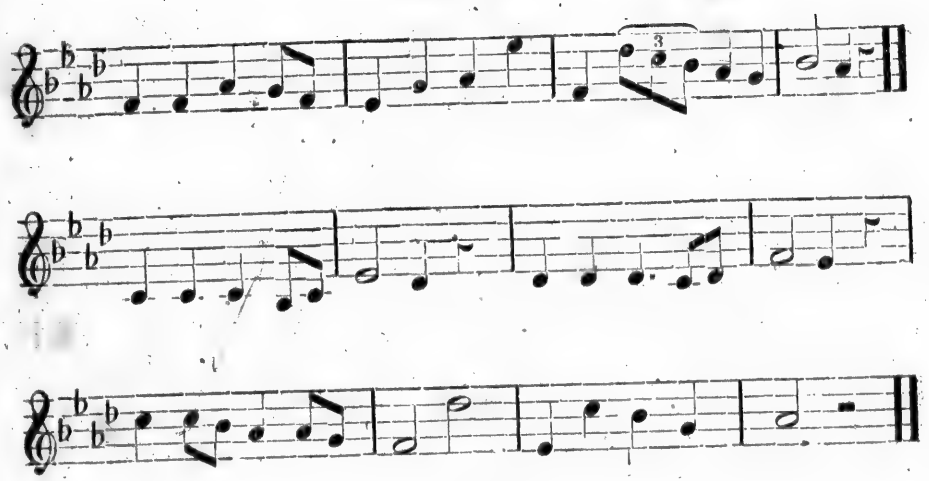


EXERCICE.

Solfége No. 18.

Adagio.





CHAPITRE XVII.

ÉCHELLE MINEURE.

§ 88. L'échelle dont nous nous sommes occupés jusqu'à présent est appelée *majeure ;* nous avons maintenant à examiner une autre échelle appelée *mineure* où l'ordre des tons et des semi-tons est changé.

§ 89. Il existe entre les échelles majeures et les échelles mineures une liaison réciproque, de sorte qu'à chaque échelle majeure correspond une échelle mineure appelée pour cette raison *relative* de la première, et à chaque échelle mineure correspond une échelle *relative* majeure.

§ 90. La *sixième* note de l'échelle majeure est la tonique de son échelle relative mineure, et la *troisième* note de l'échelle mineure est la tonique de l'échelle relative majeure; ainsi LA est la relative mineure de DO majeur, et DO est la relative majeure de LA mineur.

§ 91. La signature des deux échelles relatives majeure et mineure est pareille, ainsi elle est naturelle dans l'échelle de LA mineur aussi bien que dans celle de DO majeur, celle de MI mineur offre le même signe que celle de SOL majeur, et ainsi des autres.

§ 92. Cependant, en *montant*, le sixième et le septième degrés de l'échelle mineure sont haussés d'un semi-ton, tandis qu'en *descendant* ces deux degrés reprennent leur qualité selon la signature.

Voici donc l'ordre des tons et des semi-tons de l'échelle mineure :

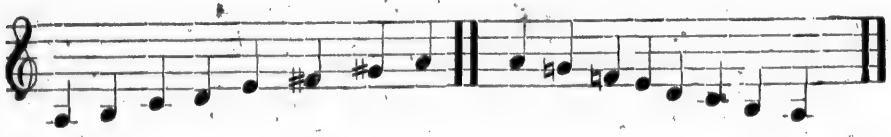
En montant.

1.	2.	3.	4	5.	6.	7.	8.
Ton	Semi Ton	Ton	Ton	Ton	Ton	Semi Ton	

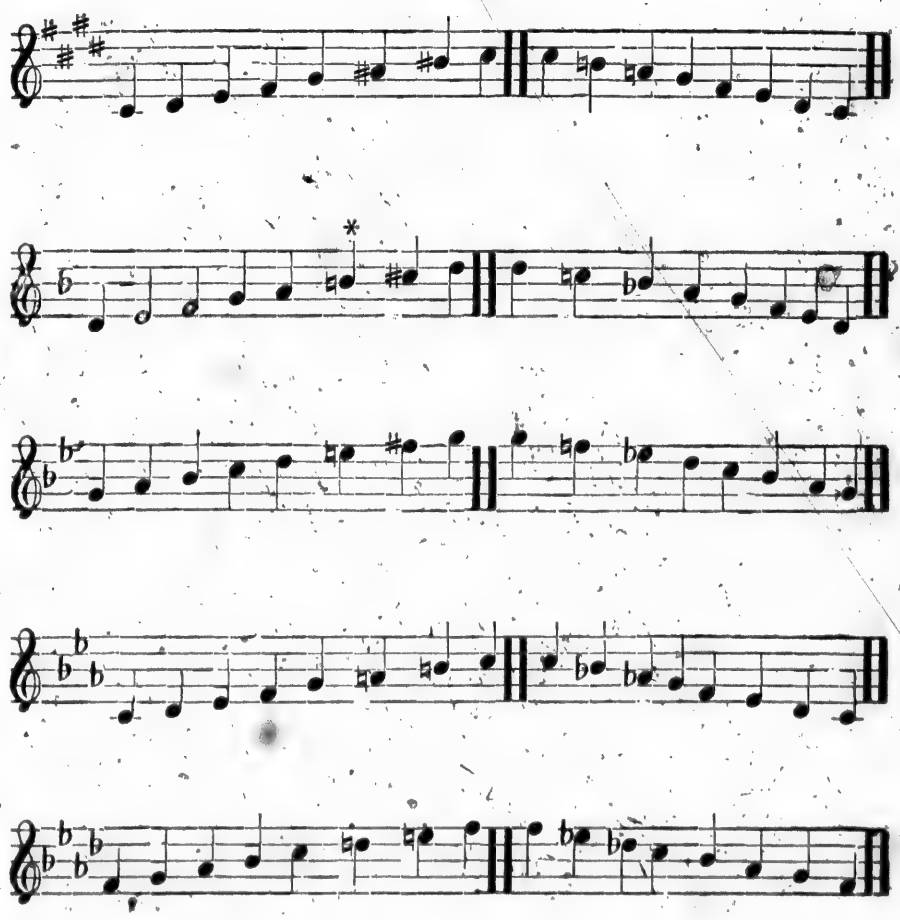
En descendant.

8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
Ton	Ton	Semi Ton	Ton	Ton	Semi Ton	Ton	

§ 93, Nous devons ici remarquer un signe appelé *bécarre* ♮ qui sert à mettre dans son état naturel toute note qui se trouve affectée par le dièse ou par le bémol; dans l'échelle de LA mineur par exemple, on s'en sert pour faire comprendre que SOL et FA redeviennent naturels en descendant:



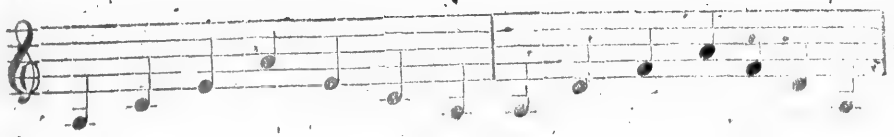
Après avoir bien saisi l'intonation de cette échelle, l'élève appliquera les mêmes principes dans la pratique des échelles suivantes.

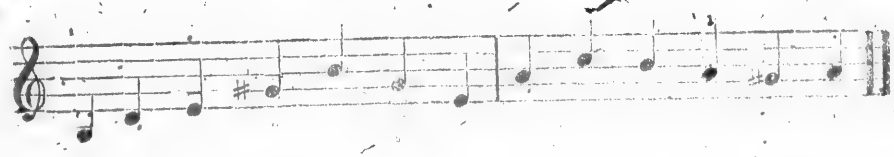


Le majeur et le mineur sont désignés par le terme *mode*, ainsi on dit *mode majeur*, *mode mineur*.

* Le SI bémol est haussé du semi-ton par le *béquarre*.

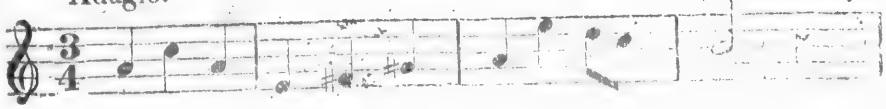
EXERCIE

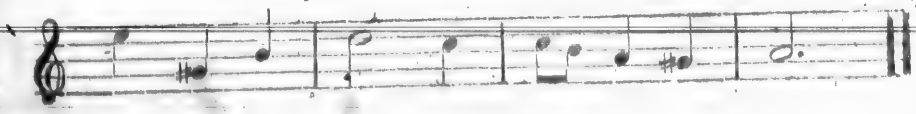




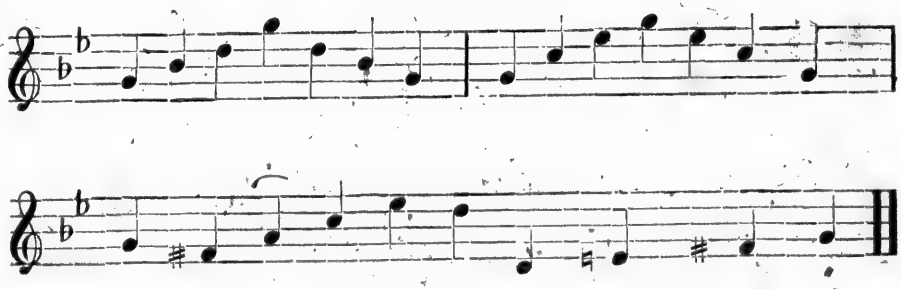
Solfége No. 19.

Adagio.



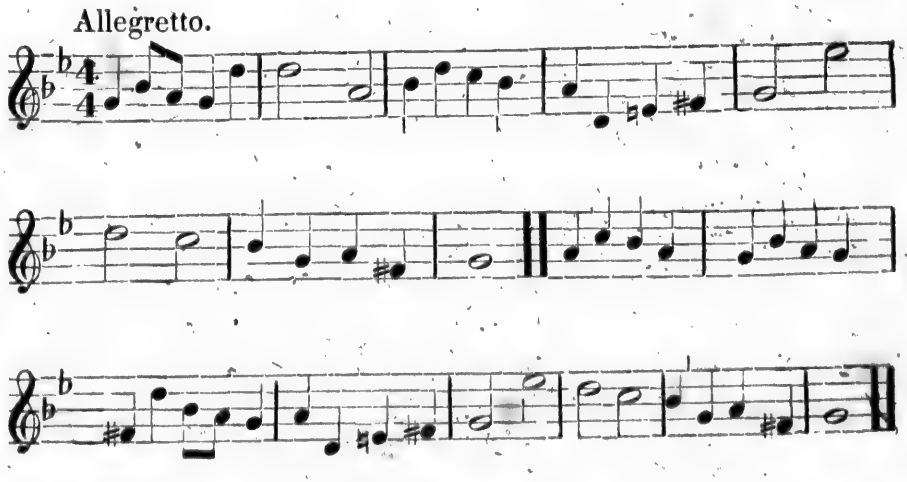


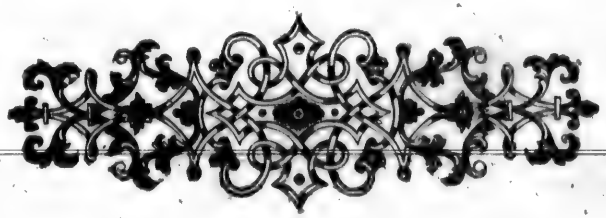
EXERCICE.



Solfége No. 20.

Allegretto.





CHAPITRE XVIII.

ACCIDENS.

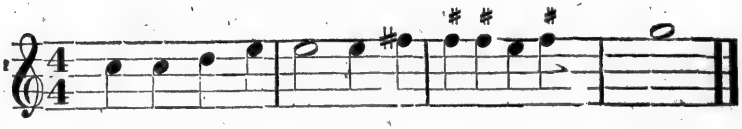
§ 94. Les dièses ou les bémols qui sont introduits dans une composition sans faire partie de la signature, ainsi que les bécarres, s'apellent *accidens.*

§ 95. Les signes accidentels affectent les notes seulement dans la mesure où ils se trouvent, et seulement sur les degrés où ils sont placés, sans influer sur les octaves supérieures ou inférieures.

Exemple :

§ 96. Si cependant la *dernière* note d'une mesure se trouve sous l'influence d'un accident, et que la mesure suivante commence par une note sur le même degré, alors cette note est encore dièse ou bémol ou naturelle selon le signe accidentel qui la précède.

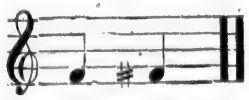
Exemple :



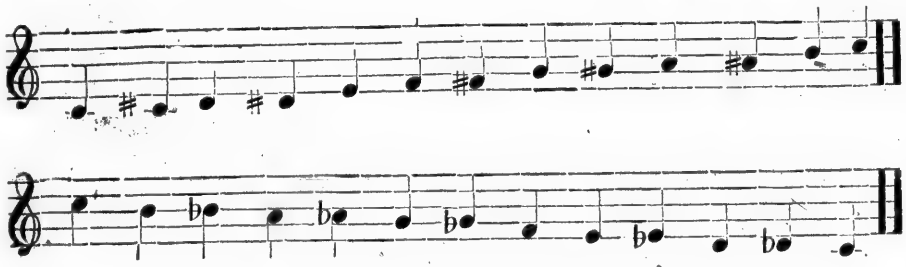
CHAPITRE XIX.

ECHELLE CHROMATIQUE.

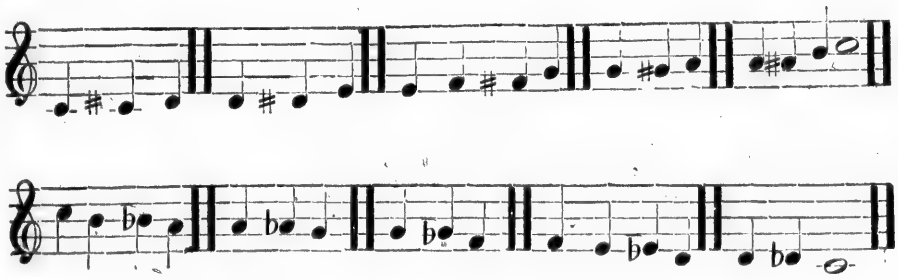
§ 97. Chaque ton entier de l'échelle peut être divisé en deux semi-tons :

§ 98. Un semi-ton formé sur un même degré de la porté est appelé *semi-ton chromatique*,  et un semi-ton formé sur deux différens degrés est appelé *semi-ton diatonique.*

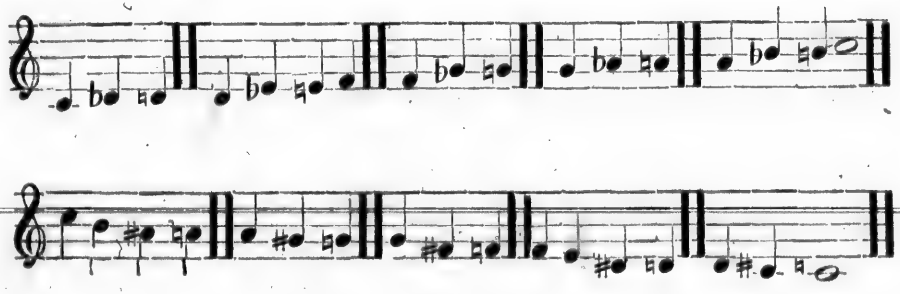
§ 99. Une progression qui en montant ou en descendant, s'accomplit graduellement par semi-tons forme ce qu'on appelle *échelle chromatique* ou *semi-tonique*.



Pratique de cette échelle par semi-tons chromatiques.



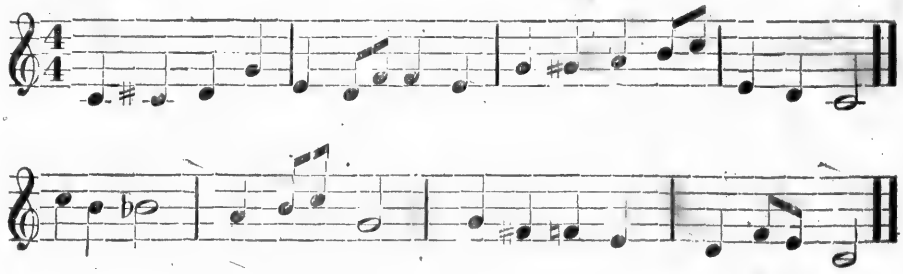
Même échelle par semi-tons diatoniques.



§ 100. Remarquons en terminant le sujet des échelles que l'échelle, dans le mode majeur aussi bien que dans le mode mineur, est appelée *échelle diatonique ;* nous avons donc une échelle diatonique *majeure*, une échelle diatonique *mineure*, et l'échelle chromatique.

Solfége No. 21.

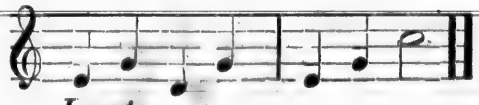
Andante.



CHAPITRE XX.

LEGATO. STACCATO.

101. On peut chanter les notes de manière qu'elles soient entendues l'une après l'autre sans interruption de voix, et l'on dit alors qu'on les chante *legato.*



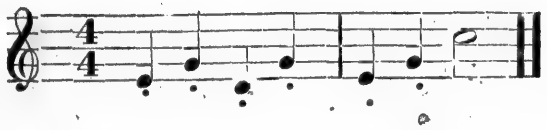
Legato.

Ou bien on peut les détacher plus au moins, c'est ce qu'on appele les chanter *staccato*.

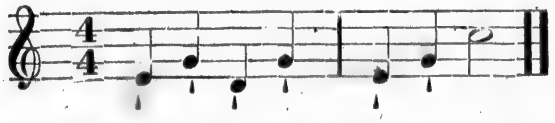
§ 102. Le staccato peut être *modéré*, ou *moyen*, ou *extrême*.

Le staccato *modéré* est indiqué par des points avec le coulé :

Le staccato *moyen* est indiqué par des points :

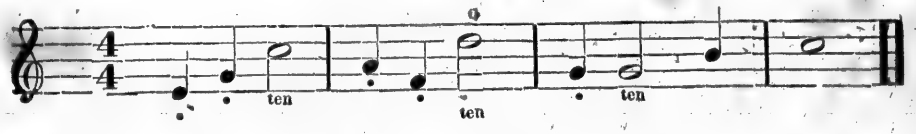


et le staccato *extrème* est indiqué par des traits :



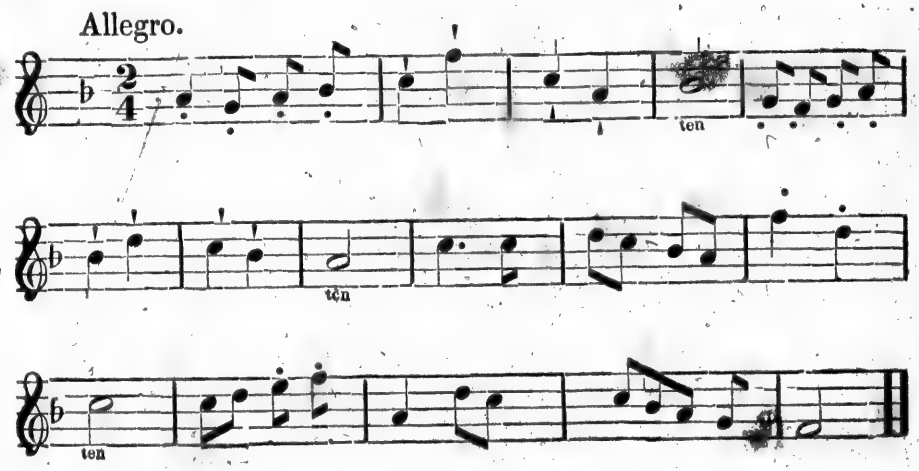
Dans le staccato modéré les notes sont *très peu* détachées, mais dans le staccato moyen elles ne sont tenues que la moitié de leur valeur, et dans le staccato extrême elles ne sont tenues que le quart de leur valeur à peu près.

§ 103. Si après quelques notes de staccato il s'en trouve une qui doit être soutenue dans toute sa longueur, elle est marquée *tenuto,* ou en abrégé *ten* ; une note ainsi marquée doit être considérée comme portant l'emphase.



Solfége No. 22.

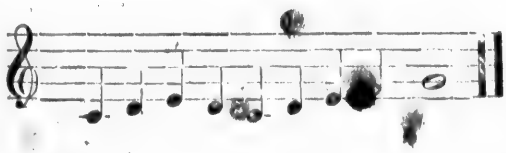
Allegro.



CHAPITRE XXI.

MODULATION.

§ 104. *Moduler* ou *faire une modulation* c'est quitter un ton pour entrer dans un autre. Chaque modulation est suivie d'une contre-modulation pour ramener le chant dans le ton primitif. Si, par exemple, dans le ton de DO nous chantons FA dièse au lieu de FA naturel, nous modulons par là dans le ton de SOL :

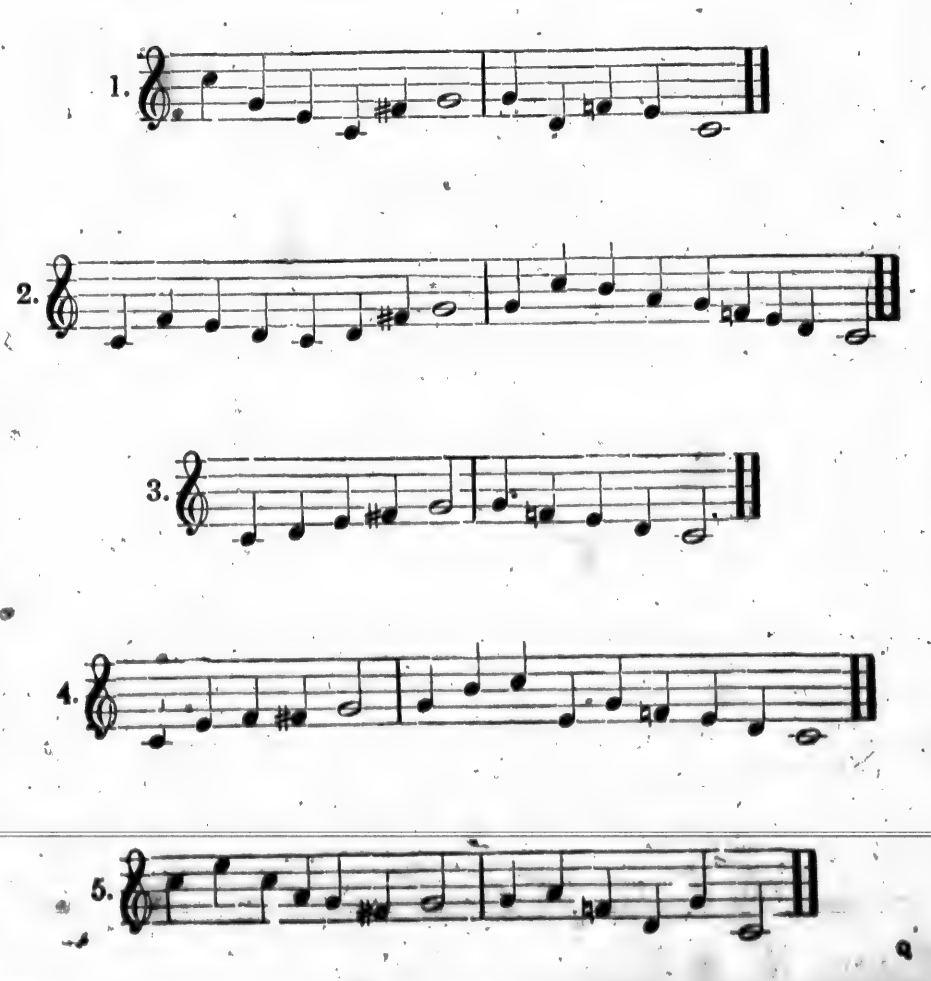


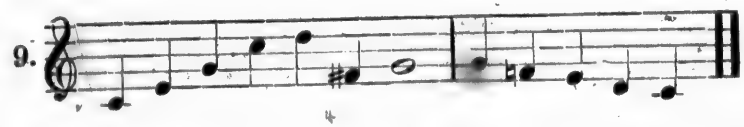
Et si ensuite nous introduisons FA *nature* au lieu de FA *dièse* nous faisons la contre-modulation, qui ramène dans le ton de DO.

§ 105. Les modulations les plus usitées sont celles qui mènent à la dominante ou à la sous dominante.

§ 106. Le moyen ordinaire de moduler à la dominante est de hausser la quatrième note de l'échelle d'un semi-ton.

Exercices pour trouver la note qui amène la modulation.





§ 107. Le moyen employé ordinairement pour moduler à la sous dominante est de baisser la septième note de l'échelle d'un semi-ton :

Exercices pour trouver la note qui amène la modulation.

moduler à
le l'échelle

lation.

2.

3.

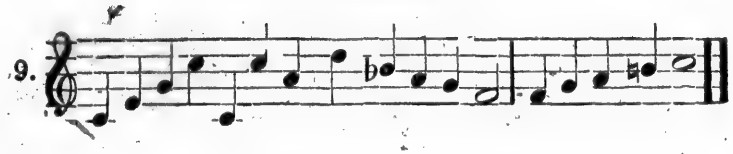
4.

5.

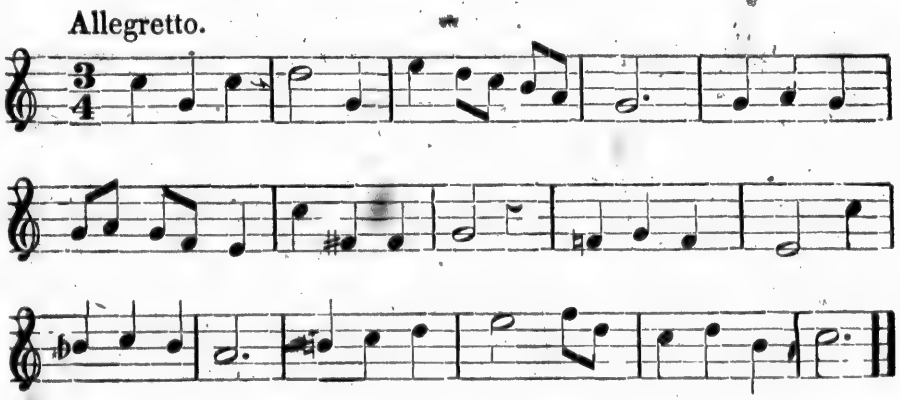
6.

7.

8.



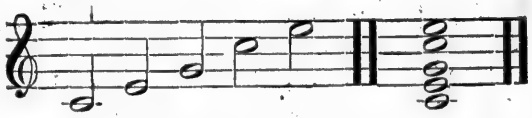
Solfége No. 23.



CHAPITRE XXII.

MELODIE.—HARMONIE.

§ 108. Plusieures notes que l'on fait entendre séparément et successivement forment une *mélodie*, mais entendues simultanément elles forment un *accord* ou de *l'harmonie*.

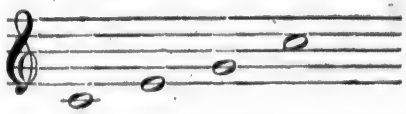


§ 109. L'harmonie la plus ordinaire est celle qui est produite par la 1re. 3me. 5me et 8me. note de l'échelle ; on l'appelle harmonie de la tonique.

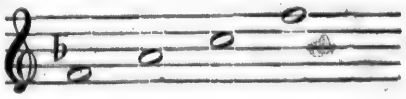
§ 110 Il y a une rélation si étroite entre la tonique, la dominante et la sous-dominante de chaque échelle, que les harmonies respectives de ces trois notes se trouvent constamment entremêlées, de sorte que dans le ton de DO, par exemple, on trouve très-souvent l'harmonie de sa dominante ainsi que celle de sa sous-dominante :

Cet exemple ne nous présente donc rien autre chose que la même harmonie sur trois toniques différentes.

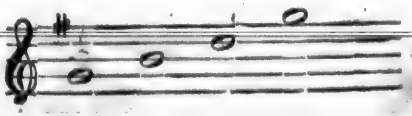
C'est à dire 1. 3. 5. 8. en DO :

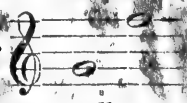


1. 3. 5. 8. en FA :

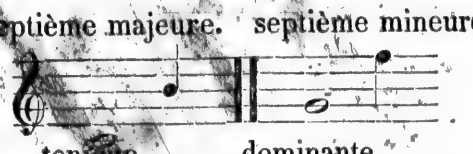


et 1. 3. 5. 8. en SOL :



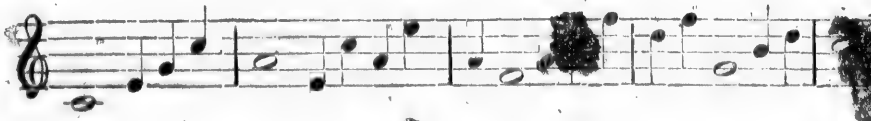
§ 111. Cette dernière harmonie considérée comme l'harmonie de la dominante porte très souvent la *septième mineure:* 

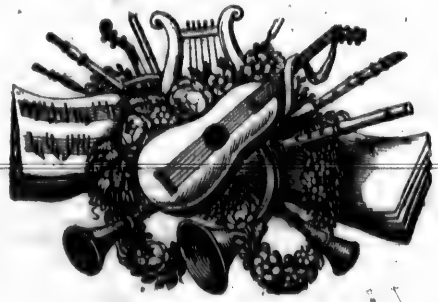
ainsi appelée parceque, par la signature de la tonique, elle est d'un semi-ton moindre que la septième résultant de la tonique même, appelée *septième majeure.*



Celui qui comprendrait et pratiquerait bien le mélange de ces trois harmonies dans tous les tons majeurs ainsi que l'harmonie de chaque ton relatif mineur, n'aurait aucune peine a trouver facilement l'intonation de chaque note *à vue* ou, comme on dit ordinairement, *à livre ouvert.*

EXEMPLE.





CHAPITRE XXIII.

RENVOI.—DOUBLE-BARRE.—D.-C.—POINT D'ORGUE

§ 112. Le *renvoi* $ indique la répétition d'une certaine portion d'un morceau. Là où on le trouve la seconde fois, on doit retourner à la place ou il a été mis en premier lieu.

§ 113. Si la *double barre* est armée des points elle indique une répétition de la strophe du côté des points. Si ces points sont sur le côté gauche de la double barre, on doit répéter la strophe précédente, et s'ils se trouvent du côté droit, on doit répéter la strophe suivante.

§ 114. D. C. abréviation des mots *Da capo* signifie qu'il faut reprendre du commencement d'un air ou d'un morceau.

§ 115. Le *point d'orgue* 𝄐 a deux emplois différens : s'il est placé sur une double barre, il indique la fin du morceau après que la reprise a été faite selon le renvoi, ou selon le D. C : mais s'il se trouve placé sur une note ou sur une pause, il marque une prolongation de cette note ou de cette pause. Le goût et l'exemple tout seuls peuvent déterminer la durée de cette prolongation.

CHAPITRE XXIV.

EXPLICATION DE QUELQUES TERMES ITALIENS DONT ON SE SERT EN MUSIQUE.

A tempo, en mesure
Accelerando, en accélérant le mouvement.
Adagio, lentement.
Allegretto, moins vite qu'*allegro*.
Allegro, vite, gaiment.
Andante, lent, mais moins qu'*adagio*.
Andantino, dans le mouvement d'*andante* mais un [peu moins lent
Assai, beaucoup.
Brillante, d'une manière brillante.
Con anima, avec âme.
Con brio, avec éclat.
Con fuoco, avec feu.
Da capo, du commencement.
Decrescendo, } En diminuant la force.
Diminuendo, }
Dolce, très doux.

Forte, fort.
Fortissimo, très fort.
Grave, lentement comme *Largo*.
Larghetto, un peu moins lent que *Largo*.
Largo, très lent.
Legato, soutenir les notes.
Lento, lent.
Mezzo, à demi.
Moderato, modérément.
Molto, beaucoup.
Pianissimo, très-doux.
Piano, doux.
Piu, plus.
Poco, un peu.
Presto, très vite.
Prestissimo, extrêmement vite.
Rallentando, en ralentissant le mouvement.
Risoluto, résolument.
Rinforzando, en renforçant la note.
Ritardando, en retardant.
Sforzando, emphase sur la note.
Slentando, en ralentissant.
Staccato, détacher les notes.
Vivace, avec vivacité.

CHAPITRE XXV.

ABREVIATIONS.

D. C. Da Capo.
Decrese : Decrescendo.
Dim : Diminuendo.
Dol : Dolce.
f. Forte.
ff. Fortissimo.
m. Mezzo.
p. Piano.
pp. Pianissimo.
ral : Rallentando.
rfz : Rinforzando.
rit : Ritartando.
sfz : Sforzando.
slent : Slentando.
stacc : Staccato.

TABLE ALPHABETIQUE

DES

TERMES TECHNIQUES

EMPLOYES DANS CE TRAITE.

(Pour les termes marqués de ce signe * voyez le dictionaire page 72. et 73.)

A tempo. *
Abréviations page 74.
Accelerando. *
Accent § 61.
Accidens § 94.
Accord. § 108.
Adagio. *
Allegretto. *
Allegro. *
Aliquotes § 42.
Andante. *

Andantino. *
Assai. *

Barres. § 40.
Basse. § 12.
Battre la mesure § 47.
Bécarre. § 93.
Bémol. § 75. 81-82.
Blanche. § 34.
Brillante. *

Chanter en mesure. § 46.
Clef. § 6.
Clef de basse. § 8.
Clef de dessus. § 8.
Clef de FA § 8.
Clef de SOL § 8
Con anima. *
Con brio. *
Con fuoco. *
Coulé (le) § 24.
Croche. § 34.

Da capo. § 114.
Decrescendo. *
Demi-note § 35.
Demi-pause § 54.
Demi-soupir § 29.
Diminuendo *

Portée § 2.
Prestissimo. *
Presto. *

Quart de note § 35.
Quart de pause § 54.
Quart de soupir § 54.
Quarte § 17.
Quinte § 17.

Rallentando. *
Remboit page 16.
Renvoi § 112.
Rinforzando. *
Risoluto. *
Ritardando. *
Ronde. § 34

Seconde § 17.
Seconde majeure § 20.
Seconde mineure § 20.
Seizième de note § 35.
Seizième de pause § 29.
Semi-ton § 21.
Semi-ton chromatique § 98.
Semi-ton diatonique § 98.
Septième § 17.
Septième majeure § 111.
Septième mineure § 111.
Sforzando. *
Signature § 77.
Sixte § 17.

Slentando. *
Soupir § 24.
Sous-dominante § 30.
Staccato § 101.
Strophe § 44.

Tenuto § 203.
Tierce § 17.
Ton § 86.
Tonique § 16.
Tons entiers § 21.
Transition § 26.
Triolet § 67.—69.

Unisson § 18.

Valeur des notes § 35.
Vivace. *
Voix d'alto § 13.
Voix de basse § 12.
Voix féminime § 11.
Voix masculine § 11.
Voix de soprano § 13.
Voix de tenore § 12.

FIN DE LA TABLE.

Dièse § 75. et suivans.
Dolce. *
Dominante § 30.
Double barre avec des points § 113.
Double croche § 34.
Dynamique § 70.

Echelle § 15.
Echelle chromatique § 97. et suivans.
Echelle diatonique § 100.
Echelle majeure § 88.
Echelle mineure § 88.
Echelle relative § 89.
Echelle transposée § 75.
Emphase. § 64

Forte. *
Fortissimo. *

Grave. *

Harmonie. § 108
Harmonie de la dominante. § 29
Harmonie de la sous-dominante § 29.
Harmonie de la tonique § 29.
Huitième de note § 35.
Huitième de pause § 54.

Intervalle § 17.

Larghetto *
Largo *
Legato § 101.

Lento. *
Liaison § 39.
Lignes supplémentaires. § 6.

Marques de mesure § 41. et 45.
Mélodie § 108.
Mesures § 40.
Mezzo. *
Mode § 93.
Moderato *
Modulation § 104.
Moduler § 104.
Molto *
Mouvement § 57.

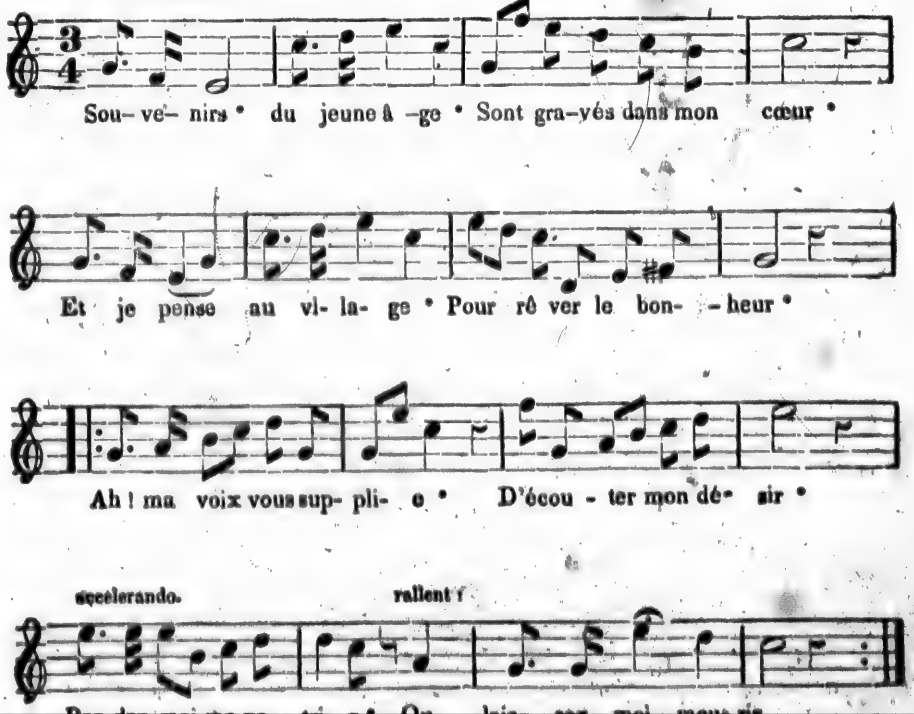
Notes § 1.
Noire § 34.
Notes coulées § 24. et page 31.
Note entière § 35.

Octave § 17.

Pause § 54.
Pause entière § 54.
Pauses de plusieurs mesures § 56.
Pause suivie d'un point § 55.
Pianissimo. *
Piano. *
Piu. *
Poco *
Point après une note § 38.
Point d'orgue § 115.

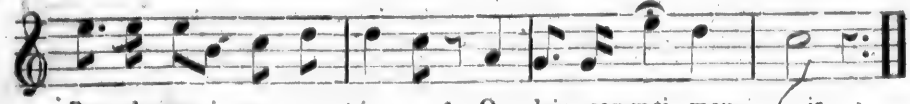
SOUVENIRS DU JEUNE AGE.

Andantino.



[*] Ce signe indique les lieux où on doit respirer.

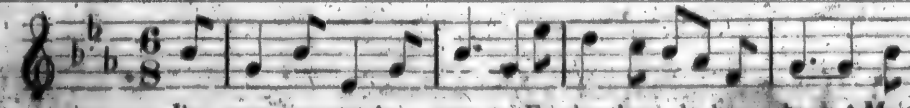
2ème COUPLET.

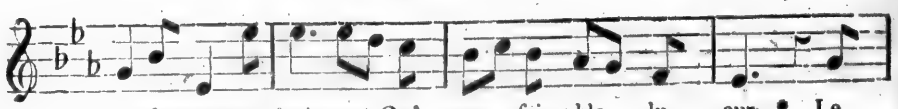


SUR MON ROCHER.

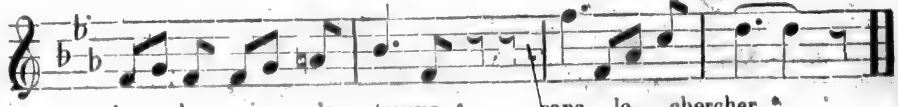
Paroles de Mr. E. BARABEAU.

Andante.

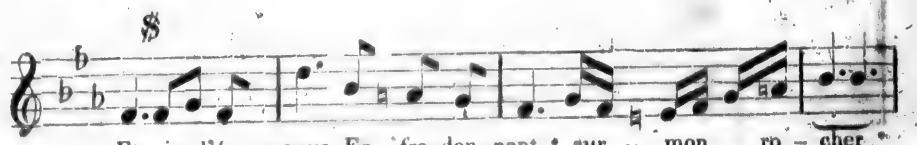




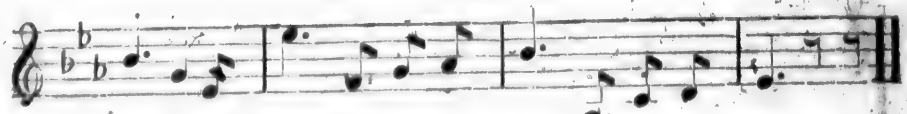
ils n'en trouvent guè- re • Qu'- -ne fai - ble lu- -eur. • Le



bon - heur, je le trouve • sans le chercher •



Et je l'é- prouve En fre-don- nant • sur mon ro - cher •



Et je l'é - prouve En fre-don- nant sur mon ro - cher.

II.

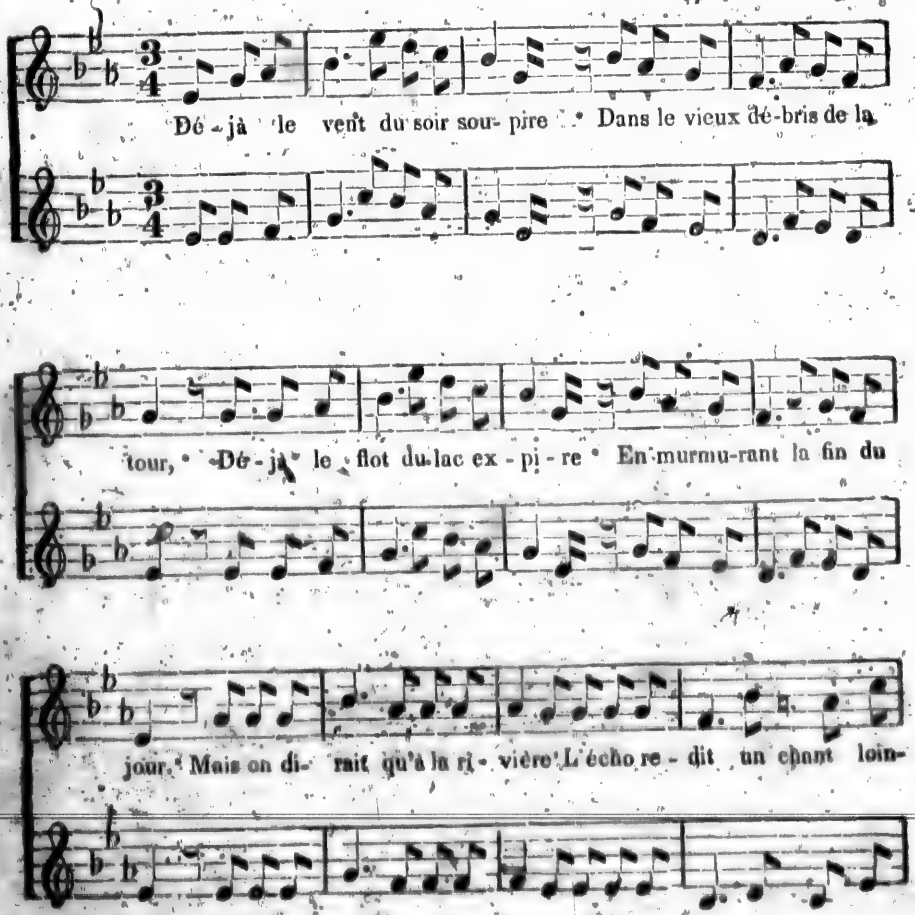
Demandant à la ronde
Un instant de gaité,
Ils vont courant le monde ;
Le cœur tout attristé.
La gaité je la trouve,
Sans la chercher.

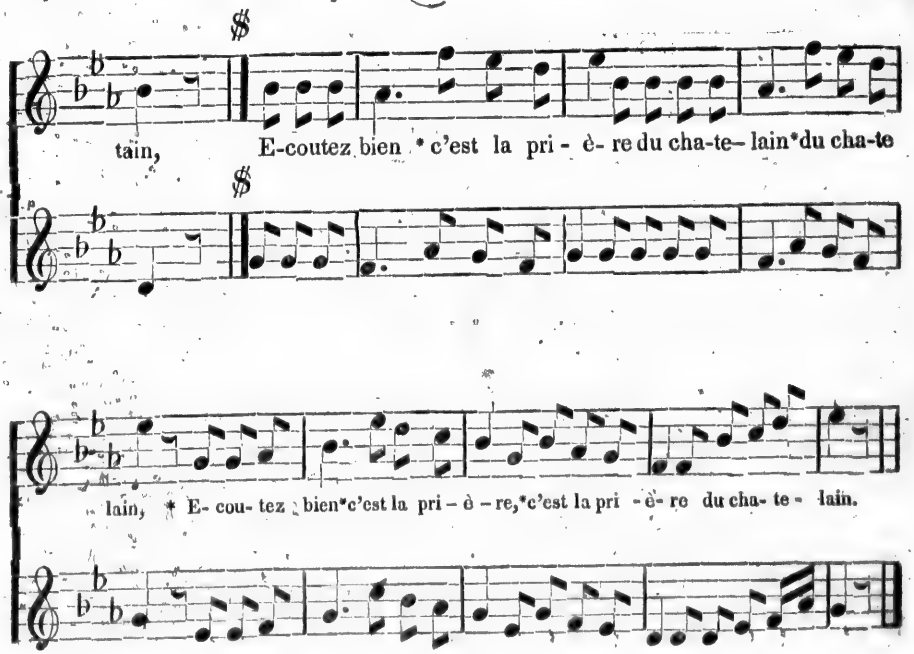
Et. $

LA PRIÈRE DU CHATELAIN.

Paroles de M. H. D'Heureux

Air Italien.



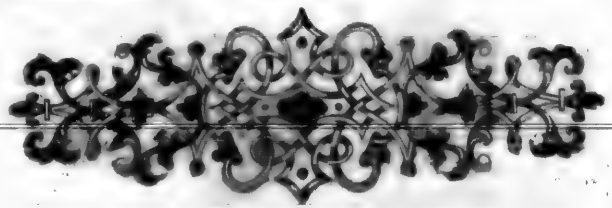


II.

Le pâtre sur sa mandoline,
Module ses refrains d'espoir
L'airain sacré de la colline ;
Annonce l'angelus du soir.
Tandis qu'on prie à la chaumière,
Au loin résonne un chant lointain,
𝄋 Ecoutez etc.

III.

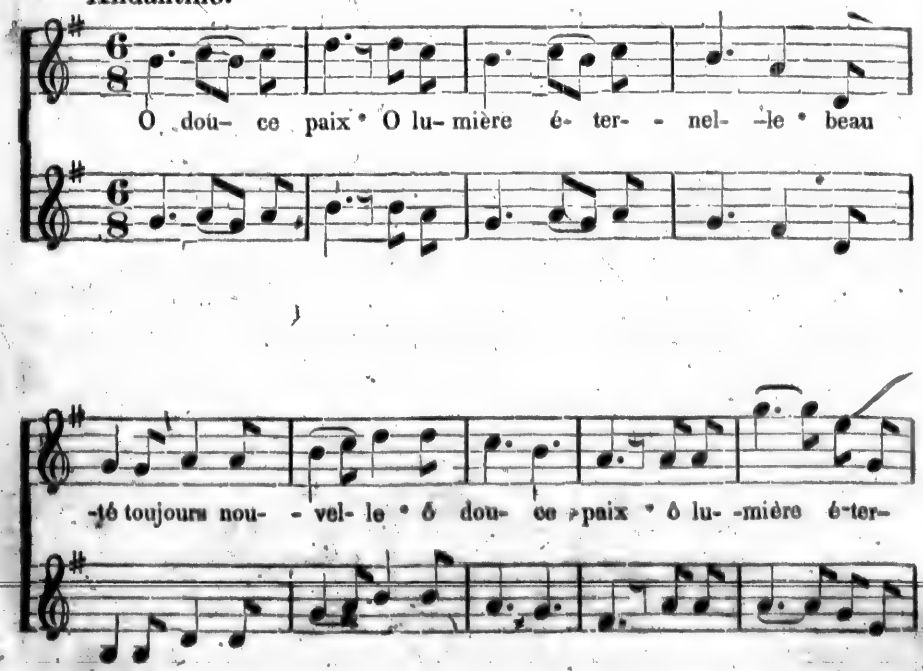
Là bas il est dans la vallée,
Au bois où souffle le zéphir
Il prie au pied d'un mausolée ;
Tombe chère a son souvenir.
Sa voix se mêle avec mystère,
Aux chansons du hameau voisin,
𝄋 Ecoutez etc.

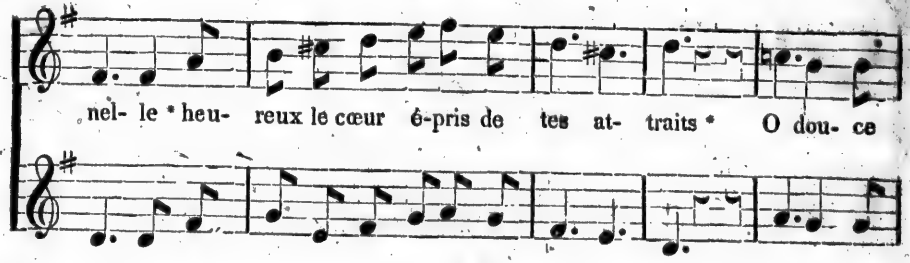


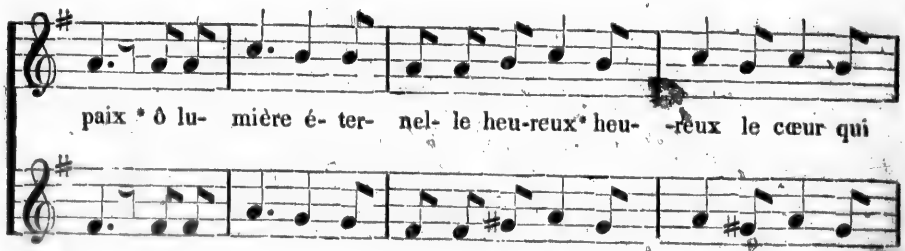
O DOUCE PAIX.

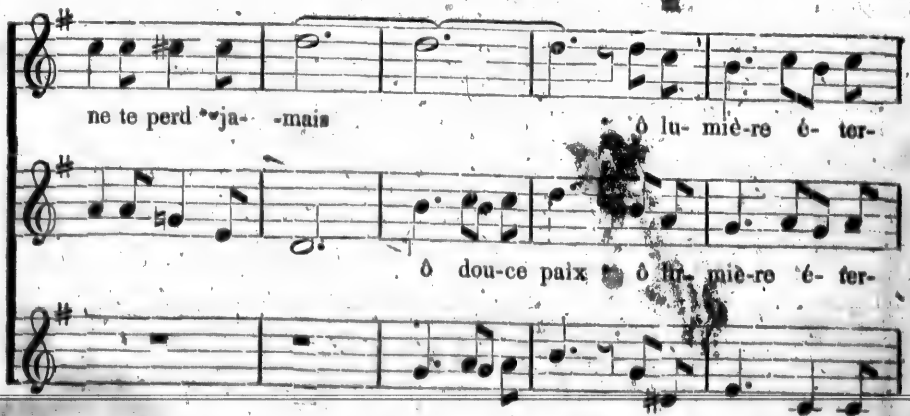
Paroles de RACINE.—Musique de PLANTADE.

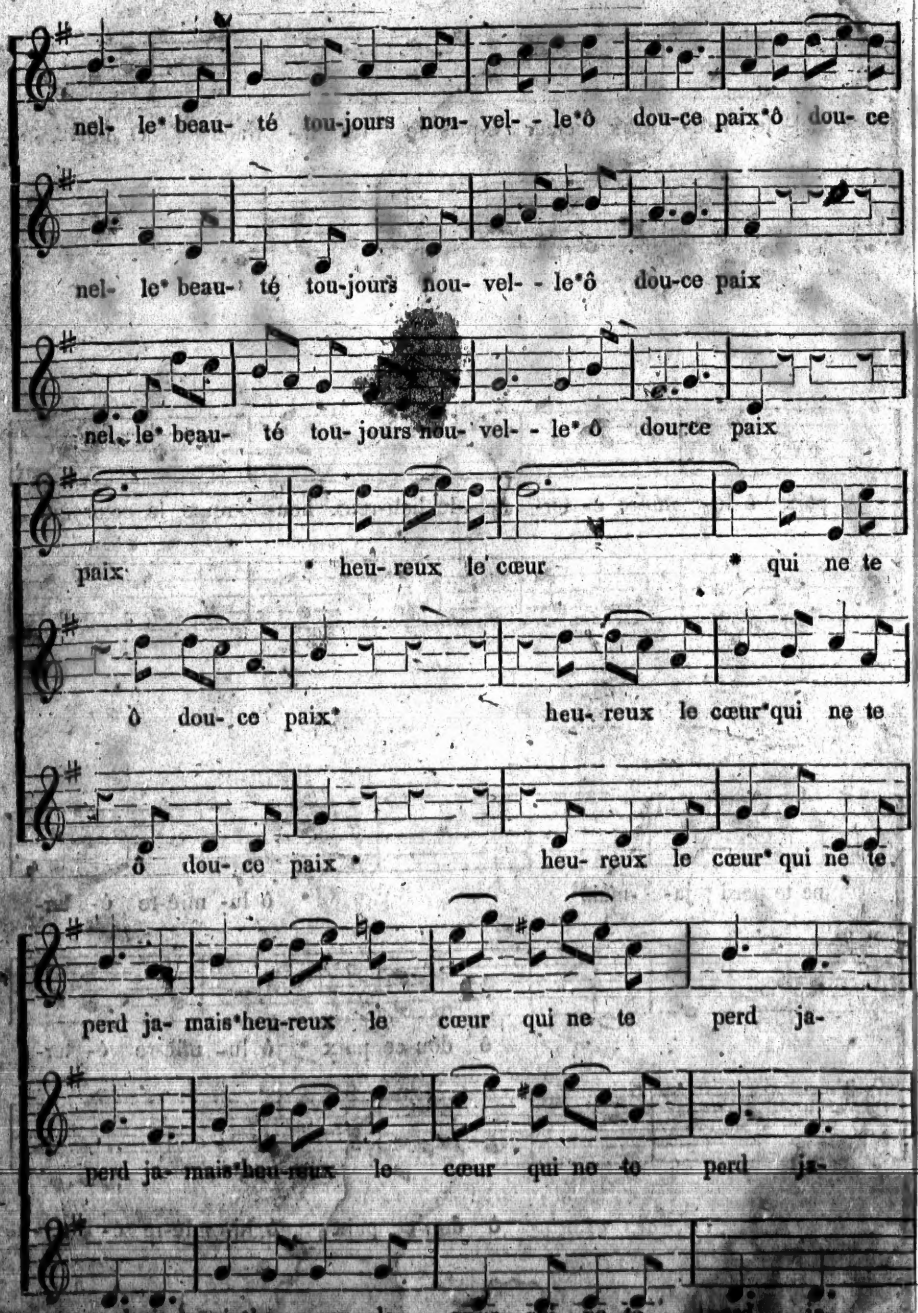
Andantino.



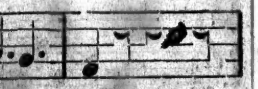

nel- le * heu- reux le cœur é-pris de tes at- traits * O dou- ce


paix * ô lu- mière é- ter- nel- le heu-reux* heu- -reux le cœur qui


ne te perd * ja- -mais * ô lu- miè-re é- ter-
ô dou-ce paix * ô lu- miè-re é- ter-
ô dou-ce paix * ô lu- miè-re é- ter-

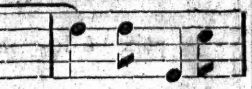

nel- le* beau- té tou-jours nou- vel- - le*ô dou-ce paix*ô dou- ce
nel- le* beau- té tou-jours nou- vel- - le*ô dou-ce paix
nel- le* beau- té tou- jours nou- vel- - le* ô dou-ce paix
paix * heu- reux le cœur * qui ne te
ô dou- ce paix* heu- reux le cœur*qui ne te
ô dou- ce paix * heu- reux le cœur* qui ne te
perd ja- mais*heu-reux le cœur qui ne te perd ja-
perd ja- mais*heu-reux le cœur qui ne te perd ja-
perd ja- mais*heu-reux le cœur qui ne te perd ja-

u-ce paix* ô dou- ce

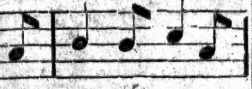


u-ce paix

ource paix



* qui ne te



le cœur* qui ne te

le cœur* qui ne te.

perd ja-

perd ja-

perd ja-